UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/studienzumantike1v2lind

LaC1
L

STUDIEN ZUM ANTIKEN DRAMA

VON

CLAES LINDSKOG

I, II

MIT ZWEI MISCELLEN.

2282-5

LUND 1897.
HJALMAR MÖLLERS UNIV. BUCHHANDLUNG

Germany

LUND 1897.
E. MALMSTRÖMS BUCHDRUCKEREI.

I.

ÜBER DIE KOMPOSITION IN DEN DRAMEN DES EURIPIDES.

φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ᾽ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον.

ARISTOTELES.

Vorwort.

Bei der Ausarbeitung dieser Abhandlung über die Dramaturgie des Euripides habe ich nicht eine systematische und erschöpfende Darstellung beabsichtigt. Mit voller Absicht habe ich allen Partieen meiner Abhandlung nicht dieselbe gleichmässige Behandlung zu teil werden lassen. Damit das Buch, welches leider, auch so wie es ist, einen grösseren Umfang erfordert, als ich mir ursprünglich dachte, nicht noch mehr anschwellen würde, ist es notwendig geworden, ausschliesslich solche Punkte zu behandeln, wo ich positive Resultate darzubieten glaubte. Der Kürze wegen habe ich gleichfalls in der Regel jede Polemik zu vermeiden gesucht oder doch dieselbe so weit als möglich zu beschränken. Dagegen habe ich kein Bedenken gehegt, einen oder den anderen Punkt, welcher, streng genommen, nicht in den Bezirk meiner Abhandlung gehörte, excursmässig zu behandeln, wenn ich zur Erläuterung desselben etwas beizusteuern zu haben glaubte.

Inkonsequenzen in der Rechtschreibung u. d. wird man einem Verfasser nachsehen, dem die deutsche Sprache nicht Muttersprache ist. In der Rechtschreibung der Eigennamen habe ich im ersten Bogen

— sowie im ersten Bogen des zweiten Teils — nicht dieselben Grundsätze befolgt, wie im Reste des Buches.

Ich habe gewissenhaft gesucht, die vorhandene Litteratur zu verwerten. Bei der Unmasse von oft nur schwer zugänglichen Dissertationen und Programmen, welche hergehörige Fragen behandeln, ist es jedoch nur natürlich, wenn eines oder das andere mir entgangen ist oder von mir nicht zu erlangen war. Da in Folge ungünstiger Umstände eine längere Zeit verflossen, bevor das Buch gedruckt werden konnte, habe ich die Litteratur, welche in diesem Jahre oder in den letzten Monaten des vorigen Jahres erschienen, nicht benutzen können — z. B. nicht die Elektraausgabe Kaibels, mit welchem es mir eine Genugthuung ist, mehrfach zusammengetroffen zu sein, z. B. in der Auffassung von der Rolle des Pädagogen in der Elektra des Euripides.

Lund, Maj 1897.

Claes Lindskog.

INHALT.

Einleitung . . . . . p. 5.

Dem Satyrdrama dürfen wir nicht denselben Massstab anlegen wie der Tragödie . . . . . » 8.

I. Eigentümlichkeiten in der Komposition der Dramen des Euripides abhängig von der eigenen Überzeugung des Dichters und von Wichtigkeit um dieselbe zu beurteilen . . . . . » 14.

A. Einzelne Fälle:

1 die sich rein äusserlich in der Handlungsentwickelung zeigen Alkestis . . . . . 36.

2 die in der Handlung eingewebt sind Orestes . . . . . 54.

B. Allgemeine Erscheinungen: spec. in den Schlussscenen der Dramen.

1 auf religiösen Motiven beruhend spec. die göttlichen Erscheinungen Orestes, Ion, Elektra . . . . . » 66.

2 auf politischen Motiven beruhend Herakliden, Hiketiden . . . . . » 89.

II. Eigentümlichkeiten in der Komposition des Dramas

1 beruhend auf der vorigen Gestaltung der Mythe und von Bedeutung um dieselbe zu beurteilen Helena . . . . . » 103.

2 von Bedeutung um Priorität oder Posteriorität zu beurteilen Helena-Iphig. Taur., die beiden Elektren . . . . . » 117.

3) beruhend auf einer vorigen Recension und von Bedeutung um dieselbe zu beurteilen (Hippolytos) . . . . . » 134.

III. Eigentümlichkeiten in der Komposition auf späteren Veränderungen beruhend:

1) Prologe (Ion, Troaden) . . . . . » 141.

2) Schlüsse (Phönissen) . . . . . » 148.

3) Andere Teile der Dramen (Iphig. Taur.) . . . » 163.

In der folgenden Untersuchung will ich betreffs des Dichtens des Euripides einige Bemerkungen darstellen, die sich mir beim Studium seiner Dramen aufgedrungen. Wie bereits der Titel angiebt, ist es hauptsächlich die Komposition, der ich meine Aufmerksamkeit gewidmet habe. Eigentümlichkeiten und Unebenheiten in der Komposition können ja vielerlei Art sein. Was die antiken Dramen anbetrifft, dürfen wir nicht gar zu strenge sein in der Beurteilung kleinerer Fehler und Unwahrscheinlichkeiten in der Handlung, die durchaus nicht störend einwirken können, sondern nur davon abhängen, dass die dramatische Technik keine solche Höhe erreicht hatte wie heutzutage, weshalb die Ansprüche sich auch danach richten mussten. In der folgenden Darstellung will ich nur vorübergehend solche rein technische Fehler berühren.

Für uns aber liegt unleugbar das grösste Interesse in der Beobachtung solcher Eigentümlichkeiten, bei welchen wir bestimmte Gründe verspüren können, sie seien in der Individualität des Dichters oder in anderen Verhältnissen zu suchen. Nur durch genaues und sorgfältiges Analysieren solcher dramatischen Eigenheiten bei Euripides können wir Klarheit über die Art seines Dichtens gewinnen sowie auch über sein Denken und seine Ansichten in wichtigeren Fragen. Über-

all stellt sich bei uns die Frage ein, weshalb hat Euripides sein Drama gerade auf diese Art und Weise gestaltet? Solch ein allgemeines Analysieren ist zu sehr vernachlässigt worden, während all dieses detaillierte Studium und Konjecturjagen — nicht selten, wie zugestanden werden muss, mit glänzendem Erfolge — so eifrig betrieben wird.

Die Faktoren, welche hauptsächlich auf die Gestaltung der Euripedischen Dramen eingewirkt haben, zerfallen meiner Ansicht nach äusserst in zwei grosse Hauptgruppen. Zum Teil ist es Euripides' Auffassung von der Gottheit, von den Menschen und von der Welt, welche ihr Gepräge dem Gedichte verleihen — besonders seine religiösen und politischen Anschauungen verdienen hier beachtet zu werden. Zum Teil sind es äussere und für jedes Drama zufällige Faktoren, welche man gewahr wird — zuerst natürlich die vorherige Behandlung der Mythe, es sei in dramatischer Form oder anderswo; ausserdem kommt hier auch in Betracht die Einwirkung, welche eine vorherige Recension eines Dramas auf ein folgendes haben kann etc. Das Achtgeben auf solche und ähnliche Faktoren macht uns die Art seines Dichtens klar und lässt uns mit vielen von seinen Eigenheiten Nachsicht haben — und umgekehrt müssen wir von solchen Eigenheiten auf des Dichters religiöse und politische Anschauungen, auf die traditionelle Form der Mythe und auf die Art vorheriger Bearbeitungen, auf erneuerte Recension etc. zurückschliessen.

Wie allgemein bekannt, giebt es in den Dramen auch Unregelmässigkeiten und Unebenheiten der Art, dass sie nicht dem Dichter, sondern Korrektionen spä-

terer Zeiten zugeschrieben werden müssen. Solche Änderungen müssen im allgemeinen den ὑποκριταί zur Last gelegt werden, die bei einer neuen Aufführung aus verschiedenen Gründen die ursprüngliche Fassung «verbesserten». Meistens ist es gerade in den Prologen und Schlüssen der Dramen, wo wir solche unechte Zusätze (oder Weglassungen) zu befürchten haben. Aber auch im Innern des Dramas kommen sie zuweilen vor. Hier spreche ich selbstredend nicht von diesen massenhaften Interpolationen von einigen Versen oder einem Stückchen, sondern von denen, welche uns den Blick der dramatischen Gesammtentwickelung der Handlung verwirren können.

Übereinstimmend mit dem oben Erwähnten zerfällt unsere Aufgabe in drei Hauptgruppen und diese wiederum in kleinere Abteilungen, wie folgende Einteilung zeigt:

I. Eigentümlichkeiten in der Komposition der Dramen des Euripides abhängig von der eigenen Überzeugung des Dichters und von Wichtigkeit um dieselbe zu beurteilen.
   - A. Einzelne Fälle:
     1) die sich rein äusserlich in der Handlungsentwicklung zeigen.
     2) die in die Handlung eingewebt sind.
   - B. Allgemeine Erscheinungen: spec. in den Schlussscenen der Dramen.
     1) auf religiösen Motiven beruhend: spec. die göttlichen Erscheinungen
     2) auf politischen Gründen beruhend.

II. Eigentümlichkeiten in der Komposition der Dramen:

1) beruhend auf der vorigen Gestalt der Mythe und von Bedeutung um dieselbe zu beurteilen.
2) von Bedeutung um Priorität oder Posteriorität zu beurteilen.
3) beruhend auf einer vorigen Recension und von Bedeutung um dieselbe zu beurteilen.

III. Eigentümlichkeiten in der Komposition auf späteren Veränderungsversuchen beruhend:
1) Prologe;
2) Schlüsse der Dramen;
3) Andere Teile der Dramen.

Ehe ich mich zur eigentlichen Untersuchung wende, will ich zuerst der Anzahl Dramen, welche wir untersuchen, ein einziges Drama oder richtiger eine ganze Gattung Dramen entnehmen, an welchen wir, meiner Meinung nach, nicht das Recht haben dieselbe Methode anzubringen oder dieselbe Kritik auszuüben wie an den übrigen. Es ist dies das Satyr-drama. Es scheint wirklich als ob alle, die sich mit dem Satyr-drama beschäftigt haben, diesen speciellen Charakter des Satyr-dramas übersehen haben, dem zu folge gewöhnliche kritische Analyse kaum an diesem angebracht werden kann. Die zwei hochverdienten Männer, die zuletzt über den Kyklops des Euripides geschrieben, Kaibel [1]) und W. Schmid [2]), haben meiner Meinung nach ungerecht verfahren, indem sie Aumerkungen gegen dies Satyr-drama gemacht oder auf verschiedene Art und Weise solche Züge im Drama zu

[1]) G. Kaibel, Kratinos' Ὀδυσσῆς und Euripides' Κύκλωψ (Hermes XXX pag. 71).

[2]) W. Schmid, Kritisches und Exegetisches zu Euripides' Kyklops Philologus LV pag. 46).

entschuldigen versucht, welche man in einem Satyr-drama wenigstens keineswegs als anstössig betrachten darf. Kaibel hat sogar zum Teil aus diesem Grunde auf ein frühes Verfassungsjahr schliessen wollen. Dem Satyr-drama dürfen wir nicht denselben Masstab anlegen wie der Tragödie. Meiner Überzeugung gemäss, hat der Dichter von freien Stücken, statt immer strenge Inkonsequenze zu vermeiden oder wenigstens sie zu entschuldigen, wenn sie nicht zu vermeiden waren, sich manchmal sogar aus Scherz erlaubt, ohne zwingenden Grund solche Züge darzustellen, die durchaus nicht allen Anforderungen der Konsequenz und der Wahrscheinlichkeit entsprechen.

Diese meine Ansicht will ich versuchen etwas eingehender zu begründen. Das einzige Satyr-drama, dessen Inhalt uns gänzlich klar vorliegt, ist der Kyklops des Euripides; deswegen ist es uns zweckmässigst uns an dem zu halten, was wir von diesem lernen. Mit Recht hebt Kaibel hervor (pag. 84), dass die ganze Fabel im Anschluss an Homer gebildet ist. Dabei bemerke ich aber, dass Euripides nicht nur einige kleine Züge umgestaltet, sondern auch dem Ganzen ein ganz anderes Kolorit verliehen als Homer: Euripides hat das Drama modernisiert.

In Verhältnis zu der Erzählung des Homer ist dieses Modernisieren doch ganz natürlich. Schon der notwendige Anhang eines Satyr-chores — dass ein solcher zu einem Satyr-drama notwendig war, scheint doch als die wahrscheinlichste Annahme — musste mit Bestimmtheit eine solche Umgestaltung herbeiführen. Vor allem finden wir an dem Kyklopen, dass er gewissermassen in der Erzählung des Euripides der

Civilisation bedeutend näher stand als bei Homer. Dahin deuten auch andere Züge als diejenigen, welche für die Ökonomie des Dramas notwendig waren. Dass Polyfem z. B. als Jäger θήρας ἰχνεύων κυσίν (v. 130) dargestellt wird, liegt zwar an der Notwendigkeit zu begründen, weshalb er in der Ferne war, während die Satyre schon mit den Heerden nach Hause gekommen waren; dass er aber als dienerbesitzend geschildert wird (V. 83), ist ein überflüssiger Zug, da die Satyre ja die eigentlichen Hüter der Heerden waren und er ist nur deshalb hinzugefügt, weil das Drama ein so modernes Gepräge hatte. Noch mehr bezeichnend in dieser Hinsicht ist es, dass der Kyklop den trojanischen Krieg ziemlich genau kennt (V. 280); wie wir sehen werden, führt dies gewissermassen eine Inkonsequenz in der Handlung herbei. Sehr komisch klingen die Worte des Polyfem im V. 273, wo er erklärt dass er lieber an Silenen glaubt wie an — Radamanthys. So dürfen wir in V. 316: ὁ πλοῦτος, ἀνθρωπίσκε, τοῖς σοφοῖς θεός nicht gar zu sehr wie Wilamowitz (A. E. pag. 228: «quid, obsecro, Cyclopi cum divitiis? ne novit quidem; si nosset, sperneret») über die Worte des Kyklopen zu staunen; denn der Kyklop des Euripides ist ein civilisierter Wilde.

Es ist ja einleuchtend, dass der Dichter in einer solchen Gattung von Drama, wo der Satyr-chor einen notwendigen Bestandteil desselben ausmacht, wo eine alte Handlung in einer modernisierten Tracht hervortritt, und wo zuletzt die Hauptsache ist, das Publikum zu amüsieren, sich nicht zu sehr darum bekümmert, dramatische Wahrscheinlichkeit und Konsequenz zu gewinnen.

Dieses sehen wir vielleicht am deutlichsten an dem schon mehrmals vorher angezeigten Verhältnisse, dass die Blendungsscene eigentlich unbegründet ist, da die Höhle nicht bei Euripides wie bei Homer von einem Felsenblocke zugeschlossen war. Es scheint doch ganz und gar unmöglich, dass nicht Euripides ebenso gut oder besser als unsereins dieses eingesehen hätte. Die Sache fällt uns ja so sehr auf in der Erzählung bei Homer (ι 303—305). Bei Euripides ist zwar die Blendung gewissermassen als πρόφασις dargestellt, aber auch das zweite Moment, die Notwendigkeit gerettet zu werden, ist doch gebührlich hervorgehoben [1]). Hätten die Griechen sich nur retten wollen, wäre es ihnen leicht gewesen während des Rausches Polyfems zu entfliehen; und dass sie sich an Polyfem viel sicherer als durch die sehr abenteuerliche Blendungsscene hätten rächen können, muss doch wohl zugestanden werden. Hier kann man freilich mit Recht bemerken (vgl. W. Schmid pag. 60), teils dass die Blendung nur ein notwendiger Bestandteil der traditionellen Erzählung war, teils dass die Darstellung des Felsenblockes scenische Schwierigkeiten darbot. Richtig zeigt uns auch Kaibel (pag 73), dass die Entfernung des Felsenblockes eine notwendige Bedingung für Odysseus war, um herauszukommen und seinen Rachenplan zu erzählen [2]).

[1] Vgl. Kaibel l. l. pag. 74.

[2] Dieses war notwendig, um die dramatische Handlung zu beleben, aber durchaus nicht, wie Kaibel meint, weil der Chor die beträchtliche Zeit, die die Handlung in der Höhle selbst erforderte, mit endlosen Gesängen und Tanzen hätte ausfüllen müssen; denn die dramatische Zeit fällt nicht notwendig mit der wirklichen, insbesondere nicht bei den Dichtern des Alter

Dieses kann doch also gewissermassen seine Erklärung finden. Es geht aber fast über die Grenzen gewöhnlicher Inkonsequenz, wenn Euripides den Silenen, der soeben (V. 19) erzählt hat, wie er vom Winde getrieben wurde ἐς Αἰτναίαν πέτραν, ἵν' οἱ μονώπες παντίου παῖδες θεοῦ Κύκλωπες οἰκοῦσ' ἄντρ' ἔρημ' ἀνδροκτόνοι (vgl. V. 111 f.), im Verse 128 vor dem Odysseus lebendig stehen und ihm erzählen lässt, wie οὐδεὶς μολὼν δεῦρ' ὅστις οὐ κατεσφάγη [1]). Eine andere Inkonsequenz, aber lange nicht so gross, ist folgende. Der Kyklop kennt sehr genau den Kampf bei Troja und die mit demselben verknüpften Verhältnisse (wie hat er dieses zu wissen bekommen? von dem Satyrchor?); er kennt Helena und sogar den Fluss Skamandros

ἦ τῆς κακίστης οὕ μετήλθεθ' ἁρπαγὰς
Ἑλένης Σκαμάνδρου γείτον' Ἰλίου πόλιν; (280, 281).

Also ist est wohl auch anzunehmen — die Zuschauer müssen es wenigstens glauben — dass der gut benachrichtige Kyklop den Odysseus und sein Heimatsland Ithaka kennt. Dass es sich so verhielt, geht wohl auch aus V. 697 f. hervor, wo die Worte τυφλὴν γὰρ ὄψιν ἐκ σέθεν σχήσειν μ' ἔφη Τροίας ἀφορμηθέντος darauf hindeuten, dass Polyfem nicht nur durch das Orakel, sondern auch par renommé den Odysseus und seine Beteiligung an dem trojanischen Krieg kannte. Der Kyklop weiss aber aus einem alten Orakelspruche (V. 696), dass Odysseus von Troja zurückkehrend ihn seiner Sehkraft berauben werde. Und doch erregt es

---

tums, zusammen. Während eines einfachen Chorgesanges konnte ungeheuer viel sich ereignen (vgl. Elektra v. 432 f.).

[1]) Vielleicht könnte man doch hierüber in den nach V. 128 herausgefallenden Versen eine Erklärung finden?

bei ihm keinen Verdacht, wenn Odysseus V. 277 sagt, dass er aus Ithaka gebürtig ist und von Troja kommt!

Ein kleiner an und für sich ziemlich bedeutungsloser Zug zeigt uns klar, wie sorglos Euripides zu Werke geht. In V. 254 sagt Odysseus

ἡμεῖς βορᾶς χρῄζοντες ἐμπολὴν λαβεῖν
τῶν ἄσσον ἄντρων ἤλθομεν νεὼς ἄπο.

Es kommt uns schon sehr sonderbar vor, dass der schlaue Odysseus (cf. V. 314. 315; vgl. Kaibel pag. 88) so unklug sein sollte, dass er erzählt, er habe ein Schiff am Strande. Er sollte ja von dieser Aussage nur das Schlimmste zu befürchten haben. Hierzu kommt noch ein Umstand, welcher uns mit Bestimmtheit glauben macht, dass eine solche Unwahrscheinlichkeit dem Dichter nicht hat verborgen sein können sondern dass er sich über dieselbe hinweggesetzt. Es ist der Vergleich mit Homer. Natürlich muss Euripides die Episode, welche in den V. 279—287 ι enthalten ist, genau gekannt haben, wo Polyfem sich bemüht dem Odysseus abzulocken, wo er sein Schiff habe, worauf Odysseus erwiedert:

νέα μέν μοι κατέαξε Ποσειδάων ἐνοσίχθων,
πρὸς πέτρῃσι βαλὼν ὀρμῆς ἐπὶ πείρασι γαίης,
ἄκρῃ προσπελάσας· ἄνεμος δ' ἔκ ποντου ἔνεικεν·
αὐτὰρ ἐγὼ σὺν τοῖσδε ὑπέκφυγον αἰπὺν ὄλεθρον.

Meiner Meinung nach, hat man demnach in keiner Weise den selben Masstab dem Satyrdrama wie der Tragödie angelegt. Aus dem Erwähnten geht schon hervor, dass es der Aufmerksamkeit des Dichters durchaus nicht hat entgehen können, wie er in den erwähnten Fällen sich an der Wahrscheinlichkeit

versündigt hat. Und z. B. im letzterwähnten Falle, wie leicht wäre es ihm gewesen die Inkonsequenz gänzlich hinwegzunehmen nur durch eine einfache Weglassung! [1]).

Nach dieser Abweichung wenden wir uns zum eigentlichen Gegenstand unserer Abhandlung.

I.

Eigentümlichkeiten in der Komposition der Dramen des Euripides abhängig von der eigenen Überzeugung des Dichters und von Wichtigkeit um dieselbe zu beurteilen.

Jede Entwickelung findet statt während eines mehr oder weniger merkbaren Kampfes zwischen streitigen Kräften. In der Entwickelung giebt es keine Lücke, keinen Sprung, wenn wir auch nicht immer die verbindenden Mittelglieder wahrnehmen können. Das Dichten des Euripides hat uns so manche neue, vorher dem Drama fremde Züge vorzuweisen; wir können sie nicht begreifen, den organischen Zusammenhang, in welchem sie mit der vorherigen Entwickelung in Ver-

[1] Am allerwenigsten dürfen wir wie Wilamowitz A. E. pag. 228 an solchen Kleinigkeiten Anstoss nehmen wie V. 334, 335

ἀγὼ οὔτινι θύω πλὴν ἐμοί, θεοῖσι δ' οὔ,
καὶ τῇ μεγίστῃ γαστρὶ τῇδε δαιμόνων

um so weniger, da diese Stelle gerade einen komischen Effekt beabsichtigt. — Auch für das Satyr-drama ist wohl also gewissermassen gültig, was T. Kock Die Ritter [3] p. 28 über die Komödie äussert: «weder erstrebten die Komiker selbst die Einheit der Charaktere oder auch nur die Wahrscheinlichkeit in der Entwickelung derselben, noch beurteilten Kampfrichter und Publicum danach die ihnen gebotenen Stücke».

bindung stehen, nicht fassen, wenn wir uns nicht die verschiedenen Faktoren auseinandersetzen, aus welchen als das Produkt alles Neue, Charakteristische und Individuelle, was wir bei Euripides vorfinden, hervorgeht.

In seiner dichterischen Thätigkeit ist er vorwärts gedrungen unter steten Kämpfen zwischen den Anforderungen der Tradition und der zeitlichen Umstände einerseits und seinem Dichtergemüt und seinen eigenen Ansichten andrerseits. Ein gewaltiger Konflikt fand statt in seiner Dichtung. Darauf müssen wir achten, wenn wir sie verstehen wollen.

Das antike Drama schuf nicht mit derselben Freiheit wie das Moderne. Es war an die Religion gebunden. Dieser Charakter des antiken Dramas lag an seiner Entstehung, an seiner fortwährenden Bestimmung und an einer allmählich ausgebildeten Tradition.

Der Ursprung des Dramas ist zu suchen im Dionysoskulte; es war hauptsächlich bestimmt, um Dionysos zu feiern, aber ganz gewiss einem tieferen Gefühle des Zusammenhangs zufolge, in welchem die verschiedenen religiösen Mythen und Kulte zu einander standen, hatte es sich schon sehr früh dazu entwickelt der Verherrlichung der verschiedensten Göttlichkeiten zu dienen. Die Bestimmung des Dramas war aber und blieb stets in den Dionysos-feierlichkeiten ein Moment zu sein: also konnte seine ursprünglich religiöse Bestimmung natürlich nicht so leicht in Vergessenheit geraten. Und zuletzt — was auch von der grössten Bedeutung war — hatte es sich im Drama eine bestimmte Tradition ausgebildet. Dazu trug aber vor allem Aischylos bei, der grösste Theologe seiner Zeit

(Welcker)», «der grösste theologische Dichter nebst Dante» (Wilamovitz).

Jetzt war eine bestimmte Forderung auf die dramatische Produktion gesetzt, nämlich dass sie ein religiöses Gepräge haben sollte. Hierin waren nun zwei Dinge inbegriffen; teils der Gegenstand selbst, teils die Behandlung. Der Gegenstand sollte den Mythen entlehnt sein und mythische Geschichte enthalten. Es sei, dass dies nicht ursprünglich im Charakter des griechischen Dramas lag; jedenfalls ging die Entwickelung, vor allem durch Aischylos, bald dahin. Aischylos schrieb einmal ein historisches Drama «Die Perser», aber durch die Art und Weise, worauf er seinen Gegenstand behandelte — trilogische Verbindung mit mythischen Dramen; das Drama selbst in halbem Märchenschimmer wegen des barbarischen Schauplatzes — machte es eigentlich keine Abweichung von den meisten seiner übrigen Schauspiele. Erst viel später durch Theodektes, Lykophron und Philiskos kamen Dramen mit Stoff aus der historischen Zeit im Gebrauch.

Zweitens lag im Charakter des Dramas als eine gottesdienstliche That, dass die Behandlung der Mythe äusserst die Verherrlichung der Gottheit zum Zwecke haben sollte [1]). Dieses Moment ist vorher gar zu wenig beachtet worden im Vergleich zu seiner wirklichen

[1] Vgl die schönen Worte Wilamowitz' Her.[2] I pag. 105: «aber das Volk verlangte seine eignen wahren und innigen empfindungen aus der sage hervortönen zu hören, und wollte mittun auch an seinem gottesdienste, und das volk war fromm und ernst; die höchsten und tiefsten gefühle regten sich in seiner seele: es verlangte nach dem dichter, der den gefühlen gestalt farbe klang verliehe, es verlangte nach dem dichter, der ihm lehrer und erzieher werde, der es zu gott führe».

Bedeutung. Wir finden in den meisten Dramen eine Tendenz an den Tag zu legen, wie doch zu allerletzt die göttliche Vorsehung, dem menschlichen Willen zum Trotze, den Sieg davon trägt. Und der Chor, welcher seit Schlegel immer für «den idealisierten Zuschauer» gegolten, tritt stets auf als Repräsentant der Gottesfurcht. «Seine Hauptstärke liegt in seiner wahren Gottesfurcht» (so richtig Günther (Grundz. der trag. Kunst S. 92), der ja sonst einen ganz anderen Standpunkt als Schlegel betreffs der Bestimmung des Chores behauptet). So müssen wir uns auch zum Teil das Entstehen dieser vielen Orakelsprüche erklären — meistens Erfindungen des Dichters —, welche im Laufe des Schauspieles in Erfüllung gehen; und durch welche sich besonders das Dichten Sophokles' auszeichnet. So müssen wir uns auch die Entstehung der oft wiederkehrenden Schlussverse bei Euripides denken:

πολλῶν ταμίας Ζεὺς ἐν Ὀλύμπῳ,
πολλὰ δ' ἀέλπτως κραίνουσι θεοί·
καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη,
τῶν δ' ἀδοκήτων πόρον ηὗρε θεός,
τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα.

Diese sind wohl nicht, wie manche es noch behaupten, echte Bestandteile der Dramen, in deren Schluss man sie liest (Alkestis, Medea, Andromache, Bachae, Helena); um echt zu sein, stimmen sie bisweilen im Stil mit dem wirklichen Inhalt des Dramas durchaus nicht überein und Euripides besitzt, wie wir später sehen werden, andere und feinere Mittel, um ähnliche Zwecke zu erreichen wie die, um welche sich die Verfasser dieser unechten Schlussverse bemüht haben. Diese Verfasser sind ganz sicher die Schauspieler, die

ὑποκριταί [1]), welche mit einem solchen Schlusse das Drama der Gottheit weihen und seine Handlung im Schutze der Götter stellen wollten. Und gerade deswegen erregen sie ein so grosses Interesse, weil sie uns das Gepräge zeigen, welches der grosse Haufen — als dessen Repräsentanten kann man wohl im diesem Falle die Schauspieler betrachten — den Dramen selbst geben wollte, und den Maasstab, nach welchem man die Dramen beurteilen wollte.

Hiergegen sticht sehr die eigene Lebensanschauung des Euripides ab. Er war ein Freigeist; und jeder Versuch, der insbesondere in neuester Zeit gemacht worden ist, ihn als den frommen religiösen Dichter darzustellen, ist als vollkommen misslungen anzusehen. Kaum thut es wohl not Beweise gegen E. Bussler darzustellen [2]), der mit einer Menge Citate, die ohne Kritik zusammengestellt sind, die grosse Frömmigkeit des Euripides zu beweisen sucht. Aber auch andere

[1]) So Wecklein Medea V. 1415 und Armin Medea V. 1415. Dagegen Bruhn, dass sie echte Bestandteile sind. Dann muss man aber behaupten, dass ein solcher Schluss der Dramen schon konventionell war, und zeigt dies ebenso klar das religiöse Gepräge, welches man dem Drama gewöhnlich gab. Falsch scheint mir aber Hermanns Erklärung, dass der Dichter nicht so grosse mühe auf die Schlussverse angewandt, weil sie sich doch im Larme und Geräusche des herausgehenden Publikums verlieren würden.

[2]) Bussler, Religionsanschauungen des Euripides, Hamburg 1894. B. schliesst mit folgender Tirade: ». . . . dass der Mann in seinem Herzen trotz der aufregenden und verlockenden Aussenwelt, die ihn umgab, ein aufrichtiges Bekenntniss zu den Göttern seines Staates trug, dass er den Glauben an sie nicht im Volke niederreissen wollte, sondern vielmehr nur zu veredeln und zu verbessern sich bestrebte. Auch hier vergesse man nicht: audiatur et altera pars».

gleichartige Versuche, wenn auch nicht ganz so einseitig, sind doch verfehlt wie z. B. der von Zambaldi [1]), welcher sich zu zeigen bemüht, dass Euripides bisweilen ein aufrichtiger Anhänger der Staatsreligion, bisweilen der skeptische Philosoph gewesen. Es ist ein durchaus unmethodisches Verfahren, wenn man zur Kenntnis der eigenen Anschauung eines dramatischen Dichters gelangen will durch Hervorziehen einer Menge Aussprüche verschiedener Personen in den Stücken oder gar durch Hinweisen auf Bruchstücke, deren Zusammenhang mit dem übrigen Drama uns ganz unbekannt ist. Euripides giebt zwar sein politisches und religiöses Glaubensbekenntnis in seinen Tragödien, wir müssen sie aber mit kritischen Blicken lesen. Denn der Dichter verbarg gar zu oft seine eigenen Ansichten hinter einer frommen Hülle.

Es giebt zwei Wege, auf welchen wir zur wirklichen Meinung des Dichters gelangen können. Zuerst müssen wir auf solche Stellen in seinen Dramen Acht geben, die für die dramatische Ökonomie nicht notwendig sind, welche mit anderen Worten, ein vollkommen excursliches Gepräge haben. So z. B. stellt uns, wie bekannt, Euripides im Wortwechsel zwischen Lykos und Amphitryon (in Hfl. Mavv.) betreffs der Frage, ob man den Hopliten oder den Bogenschützen vorziehen solle, seinen eigenen Anschluss an die neue Kampfart dar, welche später zu ihrer Vollendung durch Iphikrates gebracht wurde. Ebenso zeigt er an vielen Stellen seinen religiösen Zweifel; so z. B. sehr deutlich im Ion V. 429 f., wo er den jungen frommen Tempel-

[1] Zambaldi, Euripides de rebus divinis et humanis quid senserit. Roma 1875.

diener für sich selbst seinen heftigen Tadel und seine Missbilligung über die Handlungsweise Apollos und am Schluss seine Entrüstung über die Götter insgemein aussprechen lässt.

εἰ δ', οὐ γὰρ ἔσται, τῷ λόγῳ δὲ χρήσομαι.
δίκας βιαίων δώσετ' ἀνθρώποις γάμων,
σὺ καὶ Ποσειδῶν Ζεύς θ' ὃς οὐρανοῦ κρατεῖ.
ναοὺς τίνοντες ἀδίκως κενώσετε.

Solche und ähnliche Verse hätten sehr gern ganz weg sein können, bisweilen scheinen sie vielmehr der dramatischen Entwickelung im Wege zu sein als dieselben zu fördern.

Bei weitem noch grössere Aufschlüsse über die eigenen Ansichten des Dichters gewähren uns die Tendenz selbst in den Dramen und die Art, worauf der Dichter Handlung und Charaktere gestaltet. Hier bedarf es noch grösserer Vorsicht, denn gerade in dieser Hinsicht accommodiert sich Euripides, wenn gleich auf eine eigentümliche Art, wie wir später darstellen werden, der traditionellen Auffassung (vor allem in religiösen Dingen), was besonders deutlich hervortritt in seinem Gestalten der Schluss-scenen der Dramen. Die Bachae geben uns den deutlichsten Beweis, wie leicht man sich darin täuscht, wenn man nicht sowohl mit der grössten Genauigkeit auf die geringste Andeutung des Dichters Acht giebt wie auch sehr aufmerksam sich die Art merkt, worauf er im grossen das Drama gebildet. Wie bekannt, hat sich die Auffassung erst neulich geltend gemacht, dass Euripides auch hier auf seinem alten skeptischen Standpunkte stehe. Da aber diese Ansicht, zuerst von Wilamowitz (Her. I [1]

pag. 379) angedeutet [1]) und später von Bruhn (ausgew. Trag. des Eurip. I[3]). ausgeführt. noch nicht durchgedrungen, will ich etwas eingehender die Gründe erörtern, welche, meiner Meinung nach, die Richtigkeit dieser Auffassung bestätigen. Die schon von Bruhn dargelegten übergehe ich oder deute sie nur an.

In der Komposition von den Bakchen und dem Hippolytos finden wir eine ziemlich grosse Ähnlichkeit. In beiden Prologen tritt eine erzürnte Gottheit auf, mit Rache drohend; die Fortsetzung des Dramas enthält, wie ihre Rachepläne erfüllt werden. In beiden Dramen findet das schliesslige Ausführen der Rache auf eine übernatürliche Weise, durch göttliche Einwirkung, statt, und die unglücklichen Opfer sterben eines raffinierten, grausamen Todes.

Jetzt ist est natürlich nicht meine Meinung durch diese Parallele beweisen zu wollen, dass der Dichter, welcher im Hippolytos ganz bestimmt seine Sympathie Hippolytos schenkt und strenge das Benehmen der Aphrodite missbilligt, in den Bakchen mit Pentheus sympathisiert und die Handlungsart Dionysos' kritisiert haben sollte. Dieses wäre ein ganz übereilter Schluss. Denn in den Bakchen finden wir keine so reine und

[1]) Es scheint doch wirklich, als ob schon Bernhardy in seiner Litt. Gesch. unentschlossen gewesen, wie man das Drama zu fassen hatte. Seine Worte lauten (p. 426): «Ueberall wird der Ton einer fast objektiven Hingebung vernommen: um so leichter konnte man sich über die wahre Meinung des Dichters täuschen, als ob er gerade diesen Kult empfohlen oder gar in Fragen der Gottesverehrung gerathen hätte mit dem Volk zu gehen». Er fährt aber fort «Allein die Bakchiske Fabel dient ihm nur als Symbol der Religion, und bloss in diesem Sinne wird die Rolle des Pentheus auf den Kopf gestellt» etc.

edle Persönlichkeit als tragische Hauptperson wie Hippolytos. Dieser hat zwar auch seine Fehler, die doch sympathisch geschildert sind, während der Charakter des Pentheus einige abstossende Züge darbietet. Das können wir aber mit Bestimmtheit behaupten, dass wir in keine Weise vom Ausgange des Stückes, von dem unglücklichen Ende, das dem Pentheus zu teil wird, auch darauf schliessen können, dass die Sympathien des Dichters gegen Pentheus und zu Gunsten des Dionysos seien, so dass wir nur aus diesem auf ein «den Bakchusdienst reizvoll verherrlichendes Gedicht» [1]) schliessen können. Für die eine wie für die andere Ansicht sind triftigere Gründe erforderlich.

Warum hat Euripides die Rolle des Teiresias in seinem Drama überhaupt dargestellt? Dass dieser Zug von Euripides selbst herstammt, dürfen wir wohl nicht in Zweifel ziehen [2]); jedenfalls müssen wir den eigen-

[1]) Lachmann, Der Charakter des Pentheus in den Bakchen des Euripides pag. 5.

[2]) Sicherlich wissen wir fast garnichts über die Art der vorherigen Bearbeitung desselben Motives von Aischylos (vgl. die Hypothesis des Aristophanes: ἡ μυθοποιία κεῖται παρ' Αἰσχύλῳ ἐν Πενθεῖ). Denn der Versuch Bruhns aus angeblichen Inkonsequenzen im Drama des Euripides auf die dramatische Bearbeitung des Aischylos schliessen zu wollen, scheint mir ebenso misslungen wie die von Boeckh ausgesprochene, schon lange (von Middendorf, observ. in Eurip. Bacch., Monasterii 1867 pag. 37 f.) zurückgewiesene Hypothese von der Umarbeitung des Dramas. Denn V. 50 f. ἦν δὲ Θηβαίων πόλις ὄργῃ σὸν ἄπλοις ἐξ ὄρους Βάκχας ἄγειν ζητῶ. συνάψω. Μαινάσι στρατηλατῶν) beweisen nichts betreffs dessen, was Bruhn beweisen will — auch wenn sie echt sind, was nach Collman F. W. Schmidt in seinen Krit. Stud. II pag. 52 aus guten Grunden bezweifelt. Es lag dem Dionysos doch sehr nahe zur Hand den Fall zu setzen, dass die Thebaner die Bakchantinnen von den Bergen zu vertreiben versuchen sollten,

tümlichen Charakter der Teiresias-Rollen Euripides zuschreiben. Überall sonst in der griechischen Tragödie tritt Teiresias auf als Weissager, als der Gottinspirierte, welcher mit seinen Prophezeiungen die Zukunft enthüllt und, gewissermassen wenigstens, einen Vorschritt in der Handlung bewirkt. In den Bakchen tritt er eigentlich ausser seinem Berufe auf; seine Rolle erforderte durchaus nicht den traditionellen Sehernamen. Die Bedeutung des Teiresias für die Entwickelung des Dramas ist eigentlich gar keine, er ist nur da um einen Typus — denjenigen der altmodischen Frömmigkeit —, aber kein Individuum darzustellen. Dieses sehen wir am deutlichsten in V. 368, 369, wo Teiresias ausdrücklich anzeigt, dass das, was er sagt, spreche er nicht seiner Seherfähigkeit zufolge:

μαντικῇ μὲν οὐ λέγω,
τοῖς πράγμασιν δέ [1]).

und in der That sehen wir auch, dass Pentheus, ehe er geistesverwirrt wird, einen solchen Plan entwirft (v. 781 f.). Dass Dionysos die Ausführung dieses Planes verhindert, kann doch keineswegs eine Inkonsequenz enthalten, wenn es mit dem verglichen wird, was er vorher im Prologe ausgesprochen. Einen ganz und gar analogen Fall haben wir in der Hekabe V. 872, wo Hekabe den Fall setzt, dass Unruhe im Lager der Achäer entstehen oder dass jemand dem Polymestor zu Hülfe kommen würde: eine derartige Annahme von Seiten der Hekabe war ganz natürlich — wie wir aber finden, geschah so etwas nicht. Weiter beweist Aisch. Eumen. V. 25, den Bruhn zum Vergleich heranzieht, durchaus nichts ἐξ οὗτε Βάκχαις ἐστρατήγησεν θεός; denn στρατηγέω muss wohl nicht notwendig im buchstäblichen Sinne gefasst worden sein, dass Dionysos die Bakchantinnen befehligte, als sie Pentheus totschlugen, sondern nur so, dass er sie dahin führte, dass er ihr geistlicher Leiter war. Und dann stehen wir auf demselben Boden wie bei Euripides.

[1]) Auch die einzige Stelle, wo man möglicherweise an die Seherfähigkeit des Teiresias denken konnte (V. 306—309), braucht

Zur Seite des Teiresias steht Kadmos, auch er ein Repräsentant der guten, alten Zeit (vgl. die Worte des Teiresias im V. 175 πρέσβυς ὢν γεραιτέρῳ).

Im allgemeinen sieht man in Teiresias und Kadmos »die weisen und ehrwürdigen Greise« (Wecklein). Ist es aber eine ernst gemeinte »Ehrwürdigkeit«, die der Dichter den beiden Alten zu verleihen versucht? Ich glaube es nicht. Im Gegenteil führt er sie uns vor mit einer tiefen und scharfen Ironie, und hat sich kein Gewissen daraus gemacht alles mit ziemlich bunten Farben zu bemalen — obschon mit einem Anstrich äusserer Frömmigkeit. Auf der Bühne muss es doch selbst in der Bakchos-feiernden Stadt Pella in Makedonien, wo das Stück wohl ursprünglich zum Aufführen bestimmt war, keinen besonders ehrfurchtgebietenden Eindruck gemacht haben, als man die beiden Alten hüpfen und tanzen sah, und wir finden uns fast geneigt dem Pentheus in seinem πολὺν γέλων (V. 250) beizustimmen, wenn wir Teiresias im V. 190 sagen hören: κἀγὼ γὰρ ἡβῶ κἀπιχειρήσω χορούς. Sicherlich ist es keine zurückgekommene Frömmigkeit bei Euripides, die in einer solchen Darstellung erscheint.

Zu diesem Ergebnis kommen wir vor allem, wenn wir die Charakterschilderung von Teiresias und Kadmos beachten. Sie sind bei Euripides keineswegs die reinen und erhabenen Charaktere, die sich der alte Glaube so gerne vorstellte. Dass die Verteidigungsrede des Teiresias für Dionysos durch und durch sophistisch ist, hat schon Bruhn mit Recht gezeigt (Einl.

man nicht so zu fassen. Denn eine solche Äusserung hätte eigentlich ein jeder von den Anhängern des Dionysos sich erlauben können.

pag. 19 f.). Ganz besonders bezeichnend ist es aber, dass Euripides Teiresias in seinem Lobpreisen des Dionysos sich gerade solcher Ausdrücke bedienen lässt, deren sich die rationalistischen und naturalistischen Philosophen bedienten, wie z. B. V. 274 δύο γάρ, ὦ νεανία, τὰ πρῶτ' ἐν ἀνθρώποισιν Δημήτηρ θεά· γῆ δ' ἔστιν etc., verglichen mit V. 300 ὅταν γὰρ ὁ θεὸς εἰς τὸ σῶμ' ἔλθῃ πολύς. Allein die Rede des Teiresias ist nicht nur sophistisch, sie enthält auch, was Braun zum Teil unbeachtet gelassen, die grausamste Ironie gegen ihn selbst und den vergötterten Dionysos. Besonders deutlich zeigt sich dies im V. 314

οὐχ ὁ Διόνυσος σωφρονεῖν ἀναγκάσει
γυναῖκας εἰς τὴν Κύπριν, ἀλλ' ἐν τῇ φύσει [1]).

Teiresias meint also, dass τὸ σωφρονεῖν der weiblichen Natur angehören muss, aber die Ausschweifungen zu verhindern, die während der Dionysosfeierlichkeiten betrieben werden, kann fürwahr in keiner Beziehung des Gottes Pflicht sein, sondern ist Sache der weiblichen Natur! Giebt es wohl etwas deutlicheres als dieses? [2]).

Im V. 293 sagt Teiresias:

χρόνῳ δέ νιν
βροτοὶ τραφῆναι φασιν ἐν μηρῷ Διός,
ὄνομα μεταστήσαντες, ὅτι θεὰ θεὸς
Ἥρᾳ ποθ' ὁμήρευσε, συνθέντες λόγον.

[1] Noch deutlicher wäre die Ironie, wenn das Supplement von Wilamowitz richtig wäre ὡς ἕκαστον ἡ σὲ χρὴ λοιὸν ὁ Διονύσος κ. τ. λ. Bezeichnend ist das ἀναγκάζειν.

[2] Das bei weitem mildere Sophisma im V. 488 kann mit demjenigen dieser Verse sehr gut verglichen werden.

Ich kann hier Braun (Einl. pag. 20) in seiner Behauptung kaum Recht geben, dass Euripides im Ernst einen so sonderbaren Zug in der Mythe hat erklären wollen. Braun meint, dass Euripides an dieser Stelle wie an so manchen Andern eine etymologische Erklärung der eigentümlichen Mythe hatte geben wollen und sich gerade hierdurch indirekt opponiert gegen πάτριοι παραδοχαί. Diese Auffassung ist jedenfalls nicht unmöglich. Doch scheint es mir vielmehr, als wenn Euripides selbst — seines Gesmackes an solchen geschmackswidrigen Etymologien ungeachtet — diese Etymologie nicht ernstlich gemeint, sondern sie nur dem Teiresias in den Mund gelegt als noch ein Sophisma, und es ist nicht ohne Grund, wenn der Dichter nachher den Chor — den Meinungsgenossen des Teiresias! — im V. 523 mit Wiederholung des Sinnes im V. 96 κατὰ μηρῷ δὲ καλύψας sein ὅτε μηρῷ πυρὸς ἐξ ἀθανάτου Ζεὺς ὁ τεκὼν ἥρπασέ νιν nochmal anstimmen lässt. Scheint es nicht als ob der Dichter beabsichtigte, dass sogar der Chor sich gegen die soeben von Teiresias gemachte Auslegung opponieren sollte [1]).

Auch der Charakter des Kadmos ist nicht in ein so ganz vorteilhaftes Licht gesetzt. Sein leidenschaftliches Hingeben dem Dionysoskult rührt doch äusserst her vom Egoismus, vom Gedanken wie er selbst und seine Verwandten durch Dionysos erhöht werden sollten. So im V. 181:

[1]) Doch *kann* auch diese Ansicht, dass die Worte des Chores absichtlich auf den Auslegungsversuch des Teiresias deuten, mit der Meinung Bruhns stimmen, dass Euripides im Ernst die etymologische Erklärung darstellt.

δεῖ γάρ νιν, ὄντα παῖδα θνητορὸς ἐξ ἐμῆς,
Διονυσον ὃς πέφηνε ἀνθρώποις θεός,
ὅσον καθ' ἡμᾶς δυνατόν, αὔξεσθαι μέγαν.

Noch deutlicher macht uns Kadmos seine innerste Meinung kund im V. 333

καὶ μή γάρ ἔστιν ὁ θεὸς οὗτος, ὡς σὺ φῄς.
παρὰ σοὶ λεγέσθω καὶ καταψεύδου καλῶς
ὡς ἔστι. Σεμέλῃ θ' ἵνα δόξῃ θεὸν τεκεῖν.
ἡμῖν τε τιμὴ παντὶ τῷ γένει προσῇ.

Weiter fragt sich: was bekommt Kadmos als Lohn für seine Untergebenheit und seinen Gehorsam? Oder richtiger — denn auf den Ausgang kommt es ja weniger an, wie oben schon bemerkt — wie verhält sich Kadmos selbst am Ende des Dramas zu seinem Unglück? Nicht wie Hippolytos, der sterbend an seine gerechte Sache glaubt, nicht einmal wie Pentheus, der doch nicht von seiner Überzeugung abgeht und dessen moralischer Fall im Grunde von der übernatürlichen Einwirkung des Dionysos abhängt [1]). Der blinde Glaube des Kadmos erhält einen herben Abschluss, wenn er (v. 1352 f.) nach der Strafrede des Dionysos die klagenden Worte ausspricht: ὦ τέκνον, ὡς εἰς δεινὸν ἤλθομεν κακόν etc., und sogar der einzigste Trostgrund, den Dionysos schenken kann, nämlich das Versprechen, dass Ares ihn und Harmonia zu der εἰν μακάρων ver-

[1] Denn dass die Zauberkraft des Dionysos lange vor V. 850, wo Dionysos sich selbst noch weiter anfeuert, seine Wirkung gethan, ist doch ganz deutlich und geht ja auch aus dem Zugeständnis des Dionysos in den V. 851, 852 hervor, dass Pentheus nur im Rausche des Wahnsinnes weibliche Tracht annehmen thut.

setzen wird, stellt sich dem Kadmos in durchaus kein vorteilhaftes Licht dar

οὐδὲ τὸν καταβάτην
Ἀχέροντα πλεύσας ἥσυχος γενήσομαι.

Noch deutlicher zeigt sich uns die Meinung des Dichters in dem Klagen des Kadmos im V. 1244 f., vor allem in den Schlussworten:

ὡς ὁ θεὸς ἡμᾶς — ἐνδίκως μέν, ἀλλ' ἄγαν —
Βρόμιος ἄναξ ἀπώλεσ', οἰκεῖος γεγώς.

Der äusserst von Egoismus des Kadmos herrührenden Bakchosverehrung entspricht ganz vorzüglich dieses gewaltige Vernichten aller seiner auf Stoltz über Dionysos gegründeten Illusionen.

Ein Vergleich zwischen einem Verse der Bakchen und einem des Hippolytos lässt keinen Zweifel übrig, dass der Dichter in beiden diesen Dramen betreffs der religiösen Mythen auf demselben kritischen Standpunkte steht. In dem Hipp. V. 114 f. erhebt der alte Diener schon im voraus seinen Protest gegen die Strafe, welche, wie ihm ahnt, seinem halsstarrigen Herrn bevorsteht, bittet die Kypris, dass sie seinen anmassenden Worten kein Gehör geben werde (μὴ δόκει τούτου κλύειν) und begründet seine Bitte mit den Worten: σοφωτέρους γὰρ χρὴ βροτῶν εἶναι θεούς. Einen, was den Sinn anbetrifft, vollkommen entsprechenden Vers finden wir in den Bakch. V. 1348 ὀργὰς πρέπει θεοὺς οὐχ ὁμοιοῦσθαι βροτοῖς, wo der Dichter uns in dem Munde der Agave [1]) seine eigene reinere Meinung von

[1]) Die Handschriften haben den Namen des Kadmos, aber schon seit Ehmsley hat man mit Recht diese Verse der Agave gegeben. Vgl. Middendorf l. l. pag. 41.

der Gottheit hat darstellen wollen: die Handlungen der Götter dürfen nicht nach menschlichen Masse gemessen werden, man hat das Recht von ihnen viel mehr und Grösseres als von den Menschen zu verlangen — εἰ θεοί τι δρῶσιν αἰσχρόν, οὐκ εἰσὶν θεοί (fr. 294, 7). Diese beiden Verse (Hipp. 120, Bakch. 1348) könnten als das Motto der respektiven Dramen dienen. In ihnen giebt uns der Dichter seine Meinung von der inneren Bedeutung der Dramen: eine indirekte Kritik der religiösen Tradition und des altershergebrachten Glaubens an die Götter.

Eine Schwierigkeit kann freilich die Auffassung, welche wir betreffs des Inhaltes dieses Dramas des Euripides dargestellt haben, dem Anschein nach mit sich führen. Der Chor selbst spricht gegen die Sophisten und zugleich auch indirekt gegen die Ansichten, die der Dichter selbst während des grössten Teiles seines Lebens wenigstens verteidigt. Und in den Worten des Chores pflegt man gewöhnlich die eigene Auffassung des Dichters zu erkennen. Dabei ist aber die sonderbare Stellung, welche der Chor in den Bakchen einnimmt, zu bemerken. Im allgemeinen pflegt ja der Chor als die etisch höhere Partei aufzutreten, die, während sie der besseren Partei zu Seite steht, auch in der Regel die eigene Ansicht des Dichters repräsentiert. In den Bakchen verhält es sich ganz anders. Hier ist der Chor dem Dionysos leidenschaftlich zugethan, es passt nicht den Begleiterinnen des Bakchus als Vermittlerinnen aufzutreten. Wir sehen, wie grausam sich der Chor über den Tod des Pentheus freut: v. 1031 ὠναξ Βρόμιε· θεὸς τὸ φαίνῃ μέγας und noch im höheren Grade nach der Erzählung des Boten

über den schauderhaften Verlauf, worauf er jubelnd anstimmt:

ἀναχορεύσωμεν Βάκχιον.
ἀναβοάσωμεν ξυμφορὰν
τὰν τοῦ δράκοντος Πενθέος ἐκγενέτα.

Statt dass der Dichter sich selbst dermassen seiner Zufriedenheit Luft macht über die unheimliche Art, worauf Dionysos Pentheus ins Verderben lockt, macht er im Gegenteil dem Chor im unparteiischen Munde des Boten ernste Vorwürfe (V. 1039) συγγνωστὰ μέν σοι, πλὴν ἐπ᾽ ἐξειργασμένοις κακοῖσι χαίρειν, ὦ γυναῖκες, οὐ καλόν.

Es nimmt uns nicht Wunder, dass ein Chor, der so leidenschaftlich seinen gereizten Gefühlen Luft macht, auch heftig und ganz πρὸς τὸ ὀφεστηκὸς ἦθος gegen die sophistischen Philosophen losdonnert. Gerade deswegen dürfen wir nicht die Worte des Chores als diejenigen des Dichters betrachten, um so weniger als — was schon Bruhn (Einl. pag. 22) bemerkt hat — die Schlussworte im ersten Stasimon sehr deutlich zeigen, dass es sich so nicht verhalten kann (V. 430)

τὸ πλῆθος ὅ τι τὸ φαυλότερον
ἐνόμισε χρῆταί τε. τόδ᾽ ἂν δεχοίμαν.

Im Worte φαυλότερον liegt doch eine ziemlich grosse Selbstironie von Seiten des Chores.

Die zuerst von Tyrwhitt vertretene Ansicht betreffs der Bakchen, nach welcher der Dichter in den letzten Jahren seines Lebens, die Gehaltlosigkeit und Leerheit seiner vorherigen Auffassung einsehend, zum alten Götterglauben seines Volkes zurückgekehrt sei, ist also, wie wir gezeigt, ganz falsch. Euripides tritt uns hier in den Bakchen als derselbe skeptische Dichter

wie zuvor entgegen. Und in der That wäre es ja sonderbar, wenn der Dichter, dem einmal die Augen für die vielen Disharmonien und Dissonanzen des religiösen Glaubens seiner Zeit geöffnet worden waren, dermassen von seinen eigenen Ansichten hätte abgehen können, dass er eine von ihren unschmackhaftsten Formen, den ausgelassenen und leichtsinnigen Bakchuskult in seiner widrigsten Gestalt, hätte feiern wollen [1]). Dass die wirkliche Tendenz des Stückes so lange hat verkannt sein können, scheint sonderbar, ist aber doch leicht zu erklären. Wir dürfen nicht vergessen, dass die griechischen Dramen weit weniger als die Unsrigen bestimmt waren Buchdramen zu sein. Der Dichter selbst übte die Schauspieler ein und teilte ihnen alle Kleinigkeiten mit, wie er sich das Ausführen gedacht. Deshalb war es ja natürlich, dass er im Drama selbst den Schauspielern nicht so viele Anweisungen ausdrücklich zu geben brauchte, weil diese ja immer bei der ersten Aufführung des Stückes — auf welche der Dichter vor allem beim Verfassen stets Rücksicht nehmen musste — die Anleitung und den Fingerweis des Dichters zu ihrer Verfügung hatten.

Es giebt aber wirklich zwei Dramen, wo man mit Fug und Recht behaupten könnte, dass der Dichter auf religiösem Grunde stehe. Es sind dies die Herakliden und die Hiketiden. So tritt in den Hiket. die

[1]) Wie Bernhardy mit Zugrundelegung der alten Ansicht von der Tendenz des Dramas dieser Schwierigkeit zu entkommen sucht, habe ich oben erwähnt. Ist es wohl aber für möglich zu halten, dass der Dichter in der Darstellung einer ihm unsympatischen Form der griechischen Religion diese Religion hätte symbolisieren wollen, um sie zu verehren?

innerliche Gottesfurcht des Theseus — des Helden des Stückes — hervor; er macht Admetos die grössten Vorwürfe, weil er sich nicht darum bekümmert, den Willen der Götter zu erforschen etc.

μάντεις δ' ἐπῆλθες ἐμπύρων τ' εἰδὲς φλόγα; —
οἴμοι· δι' ὠκεῖς μ' ἦλθε μάλιστ' ἐγὼ σφάλιν. (155, 156)

Ganz besonders charakteristisch ist die lange Strafrede des Theseus in den V. 195—249, die in vielen Stücken wenigstens als einen Ausdruck der eigenen Ansicht des Dichters betrachtet werden muss. Hier wie an mehreren andern Stellen in diesen beiden Dramen spricht er sich sehr sympatisch für die Mantik aus, was um so mehr bemerkungswert ist, weil er sich sonst so oft gegen sie äussert. Deswegen brauchen wir aber nicht unsere Zuflucht zu der Erklärung nehmen, dass Euripides unter seinem wechselvollen Leben vielen verschiedenen Strömungen ausgesetzt gewesen und zwischen Zweifel und Glauben hin- und hergeworfen worden ist. Es ist natürlich wahr, dass die Überzeugung des Euripides nicht immer durch und durch dieselbe gewesen. Wie aber eben bemerkt, ist es keineswegs wahrscheinlich, dass Euripides mit seiner wachen Skepsis von neuem sich mit seiner ganzen Überzeugung dem religiösen Glauben seines Volkes anschliessen würde. In seinem Alter, als er seine Bakchen schrieb, hat er es nicht gethan; auch gab es in der Mitte seiner Bahn keine Periode von einigen Jahren, während welcher er wieder die alte Religion annahm. In den Dramen des Euripides können wir nicht eigentlich ein Wechseln von Glauben und Zweifel betreffs seiner religiösen Ansichten verspüren, vielmehr finden wir in seiner Überzeugung zwei zum Teil entgegen-

gesetzte Seiten, von denen bald die eine bald die andere uns deutlicher entgegentritt, davon abhängend, welchen Interessen er augenblicklich lebte. Der religiöse Glaube des Euripides war ganz anderer Art als sein politischer. In der Religion war er der skeptische Oppositionsmann, in der Politik lefte er zu Zeiten ganz und gar in der Anschauung der Volkspluralität [1]). Er blickte mit Bewunderung und Begeisterung auf Athen, er liebte dessen Erinnerungen, Geschichte und Einrichtungen. Allein mit der Geschichte und den Einrichtungen Athens war auch der religiöse Kult auf das genauste verbunden. So wurde der Dichter manchmal von seiner vaterländischen Gesinnung verleitet zu Gunsten der vaterländischen Religion aufzutreten. Es sei auch, dass der Dichter in diesen beiden Dramen von weit mehr speciellen Zwecken beeinflusst worden ist. Doch kann ich z. B. W. Schmidt [2]) durchaus nicht beistimmen, der aus der Art, worauf der Dichter jeden Zweifel an die Gottheit des Herakles zu beseitigen sucht, folgenden Schluss zieht: «quibus fortasse rebus Euripides populum admonere voluit, ut Herculi debitos honores instante bello prae omnibus persolveret». Was für ein Interesse könnte Euripides daran haben, dass seine Landesleute dem Hercules opferten? Ganz und gar als ob er selbst glaubte, dass es etwas bewirken könne! Er hat aber anderes damit beabsichtigen können. Vielleicht hat er die Athener gerade hier-

[1]) Anders bei Haupt, Die äussere Politik des Euripides, aber wie mir scheint mit Unrecht.

[2]) Gualterus Schmidt, Qua ratione Euripides res sua aetate gestas adhibuerit, in Heraclidis potissimum quaeritur. Halis Saxorum 1881. p. 31.

durch ermuntern wollen, indem er ihnen zeigt, dass sie ebenso wie ihre Vorfahren ihrer Frömmigkeit wegen auf Sieg hoffen konnten. Die Verteidigung für die Gottheit des Herakles ist wohl aus politischen Gründen zugekommen, um den athenischen Herakles-kult (vgl. schol. Arist. Ran. 504) zu verteidigen und zu erhöhen.

Aus dem, was ich oben betreffs des religiösen Standpunktes des Euripides zu zeigen mich bemüht habe, geht selbstverständlich die Erklärung dessen, von wo ich ausging, hervor, nämlich, dass in der Dichtung des Euripides ein gewaltiger Konflikt zwischen seiner eigenen Überzeugung und dem Stoff, welchen er behandelt, stattgefunden hat. Und es ist keineswegs zweifelhaft, dass er uns in höherem Grade befriedigt haben würde, wenn nicht die Tradition seiner Produktion solch einen Hemmschuh angelegt.

Zunächst ist es uns nach dem oben Gesagten klar, dass der Konflikt, den wir in der Dichtung des Euripides vorfinden, vor allem hervortritt, wenn es religiöse Sachen gilt. Es ist aber zu erwarten, dass Euripides, dessen Geist, der Einwirkung der damaligen philosophischen Strömungen zufolge, sich von mehreren altershergebrachten Vorstellungen betreffs anderer Sachen befreit hat, auch auf anderem Gebiete als dem religiösem Lust haben sollte Kritik auszuüben. Wir finden mehrere Züge in seinen Dramen, die uns beweisen, dass es sich so verhielt.

Es ist von ausserordentlich grossem Interesse darauf zu achten, wie der Protest des Dichters gegen die herrschenden Ansichten sich bald in religiösen bald in andern Fragen äussert. Das Protestieren gegen die religiösen Traditionen ist ein den meisten seiner Dra-

men durchgehender Zug. Es bildet fast eine Grundsäule seiner ganzen Dichtung. Dass der Dichter sich hier allmählich eine bestimmte Taktik, eine bestimmte Verfahrungsart ausgebildet hat, ist ja natürlich. Während der Dichter sich bemüht, seine eigene Meinung so zu verbergen, dass der grosse Haufen sie nicht sogleich erkennen sollte, nimmt sein Protest gegen die religiösen Anschauungen gewöhnlich ziemlich gleiche Formen an; er geht gewissermassen zu Werke auf eine *negative* Weise — später will ich zeigen, was ich darunter verstehe. In andern Fragen, wo sich der Dichter gegen die übliche Auffassung opponiert, hat er natürlicherweise keine bestimmte Taktik ausbilden können; hier bedient er sich der Art und Weise, welche ihm jedesmal als die beste erscheint.

In der folgenden Darstellung beabsichtige ich teils einige beleuchtende Beispiele zu geben, wie Euripides in einigen anderen Fragen als in den religiösen die gewöhnlichen Auffassung kritisiert hat, und zu zeigen, wie wir auf solche indirekte Proteste achtgebend uns manche einzelne Eigentümlichkeit, die uns sonst als ein Rätsel erscheinen würde, erklären können; teils will ich die allgemeinen, oft zurückkehrenden Züge des Euripedeischen Dramas behandeln, die sich aus dem Konflikte zwischen der eigenen religiösen Anschauung des Dichters und der religiösen Tradition erklären lassen.

Im Anschluss zur Behandlung dieses letzterwähnten Gegenstandes will auch auch solche Eigenheiten berühren, die von der Einwirkung, welche die politischen Ansichten des Euripides auf seine Dramen ausgeübt haben, herfliessen. Wie wir zu sehen bekom-

men werden, bedient sich Euripides hier gewissermassen eines ganz entgegengesetzten Verfahrens als wenn er von seinem religiösen Skepticismus beeinflusst wird. Soeben habe ich bemerkt, dass er in den Dramen mit kritisch-religiöser Tendenz gewissermassen negativ verfährt. In den Dramen dagegen, wo er von seinen politischen Anschauungen beeinflusst wird, geht er, so zu sagen, *positiv* zu Werke — die Inkonsequenzen zu welchen er durch seine politischen Tendenzen verleitet wird, gehen fast gerade auf die Sache ein. Der Grund zu solch einem verschiedenen Verfahren ist darin zu suchen, dass Euripides, während er in religiösen Dingen in vollständiger Opposition zur allgemeinen Auffassung steht, in politischen ein echter Athener, ein glühender Vaterlandsfreund ist und ganz und gar auf demselben Grunde wie die Mehrzahl seines Publikums steht.

Eine eingehendere Entwickelung des Verfahrens des Euripides in religiöser und politischer Hinsicht will ich also darstellen, wenn ich zuerst einige Fälle erwähnt habe, aus welchen die Opposition des Dichters betreffs anderer Fragen als der rein religiösen deutlich hervorgeht.

Wie Euripides indirekt in Opposition zur üblichen Auffassung auch in andern Fragen als in denen, welche die Religion betreffen, hervortritt, zeigt sich vielleicht am aller deutlichsten in der Alkestis. Und wir werden sehen, dass wir durch Achtgeben hierauf, meiner Ansicht nach, die einzige Lösung einer Frage finden werden, die, obgleich sehr umstritten, noch keine genügende Antwort erhalten hat, gerade weil man dieses oppositionelle Auftreten des Dichters gegen die öffentlich Meinung ganz und gar übersehen.

Zuerst einiges über das Drama insgemein. Es ist ja, wie wir wissen, eine fast unendlich umstrittene Frage, wie man dasselbe aufzufassen hat. Hier mehr als anderwärts merkt man vielleicht den Einfluss des Faktors, dessen ich oben erwähnt habe, nämlich, dass es so oft im griechischen Drama Schwierigkeiten darbietet von der eigenen Meinung des Dichters eine klare Auffassung zu erhalten, gerade weil das Drama eigentlich und in erster Hand nur für die Aufführung bestimmt war. Es giebt der Ansichten über das vorliegende Drama mehrere als es im klassischen Altertume Arten von Dramen gab. Man hat es bald als ein Satyrdrama betrachten wollen (so Lessing, Klein, Hartung und Ellinger), bald als eine Komödie oder eine Tragikomödie (so Wieland, Buchholz), bald als eine wirkliche Tragödie (Firnhaber, Sittl, Steinberger, Bissinger), bald als eine neue Gattung von Drama, das Euripides zuerst eingeführt haben sollte, ein Gemisch von Komödie und Tragödie [1]): entweder ein ganz äusserliches (Rauchenstein) oder eine Dichtungsart, nach welcher er «an die Stelle der Satyrn und Silene aus dem eigenen Kreise des gewöhnlichen Alltagslebens die fadesten Personen setzte, mit denen er einen tragischen Charakter umgab, in Berührung und Wechselwirkung brachte» (Köchly, Düntzer und Jöhring) oder zuletzt ein humoristisches Drama (Wecklein, Günther).

Er ist hier keineswegs meine Meinung auf eine Kritik aller dieser verschiedenen Ansichten einzuge-

[1]) Dieses ist natürlich nicht dasselbe wie Tragikomödie oder Hilarokomödie, was eine komische Parodie der Tragödie ist, wie z. B. der Amphitruo bei Plautus?

heu [1]). — Gar keiner Beachtung verdienen die wohl jetzt von keinem Urteilsfähigen vertretenen Ansichte, dass die Alkestis eine Komödie oder ein Satyrdrama sei.

Zuerst will ich hervorheben, dass wir, um zur Klarheit dieser Frage zu gelangen, durchaus nicht so verfahren dürfen, wie unter anderen auch diejenigen, welche letztens die Sache behandelt haben, A. Steinberger (Bayer. Gymn. Bl. 1889. S. 24 f.) und insbes. J. Jöhring [2]), nämlich, dass wir die Alkestis nach dem Masstabe einer Mustertragödie beurteilen, dass wir, mit andern Worten, uns die Poetik des Aristoteles vor Augen stellen, um nach den Vorschriften, die er uns giebt, zu beurteilen, ob die Alkestis eine Tragödie ist oder nicht. Die Definitionen des Aristoteles sind rein abstrahierend, und er hat wohl ziemlich wahrscheinlich sich den Sophokles zum Muster genommen. Für uns ist nicht die Hauptsache zu finden, wie Aristoteles das Drama beurteilt haben würde, sondern wie Euripides es sich gedacht hat. Wir müssen deshalb nicht, wie es gewöhnlich der Fall ist, die Beurteilung des Dramas fast ausschliesslich davon abhängen lassen, ob die Charaktere — und in erster Linie ist wohl vom Charakter des Admetos die Rede — wirklich tragisch sind oder nicht; insgemein haben alle diejenigen, welche in der Alkestis eine wirkliche Tragödie gefunden, sich darum bemüht, Admetos in ein so vorteilhaftes Licht wie irgend möglich darzustellen (so vor allem Firnhaber; vgl. auch Sittl und Bissinger), während die andern

[1] Die ganze Litteratur in dieser vielumstrittenen Frage habe ich nicht zu meiner Verfügung gehabt.

[2]) J. Jöhring, Ist die «Alkestis» der Euripides eine Tragödie? Feldkirch 1894.

ihn als mit den schlimmsten Fehlern des Charakters behaftet geschildert haben (so Düntzer, Buchholz, Jöhring). Wie wir den Charakter des Admetos zu fassen haben, lasse ich vorläufig beiseite, da es, meiner Meinung nach, nicht so sehr darauf ankommt beim Beurteilen, wie wir uns die Auffassung des Euripides betreffs des Dramas vorzustellen haben; ich brauche nur auf den Orestes zu zeigen, der wohl als eine Tragödie in der wirklichen Meinung der Antike betrachtet werden muss, und von dem schon die alten Grammatiker bemerkten: «τὸ δρᾶμα τῶν ἐπὶ σκηνῆς εὐδοκιμούντων, χείριστον δὲ τοῖς ἤθεσι. πλὴν γὰρ Ὁρλάδου πάντες φαῦλοί εἰσιν.

Können wir die Alkestis als ein Gemisch von Tragödie und Komödie auffassen? Die einzige vernünftige Art, auf die wir so der Sache entkommen könnten, wäre uns der Ansicht von Wecklein und Günther anzuschliessen und das Drama als humoristisch zu betrachten. Denn mit Rauchenstein zu meinen, dass der Dichter den ersten Teil tragisch, den zweiten komisch hat machen wollen, zeugt nur von der Verlegenheit des Beurteilenden, und die Ansicht von Köchly und Jöhring, dass der Dichter den Admetos, den Thanatos (!), den Herakles, statt der Satyre dahingestellt, entbehrt jedes vernünftigen Grundes [1]). Allein die Alkestis als ein humoristisches Drama wäre in Wirklichkeit ein einheitliches Drama. Diese Meinung ist wohl jetzt auch die gewöhnlichste.

---

[1]) Ich stimme Bissinger, Ueber die Dichtungsgattung und den Grundgedanken der Alcestis des Euripides, II pag. 29 voll kommen bei, auf welchen ich diese Sache betreffend hinweise. Ausserdem verrät auch der Chor in diesem Drama nicht die geringste Ähnlichkeit mit einem Satyrchor.

Muss man aber bei eingehender Prüfung diese Ansicht wirklich nicht aufgeben? Wecklein hat sie sehr scharf präcisiert in folgenden Worten (Burs. Jahresb. III p. 447): »Humoristisch ist die ganze Anlage des Stücks und der humoristische Plan geht darauf hinaus, dass Admetus nach dem feierlichen Versprechen, welches er seiner sterbenden Gattin gegeben, keine neue Frau ins Haus zu nehmen, doch sich zuletzt von Herakles bestimmen lassen muss ein Frau anzunehmen und nun wieder Erwarten seine eigene Frau erhält, der er das feierliche Gelöbniss gemacht hat». Jetzt sehe ich ganz davon ab, dass der Admetos keineswegs, was die Worte Weckleins zu enthalten scheinen, die Alkestis empfängt um sie zu seinem Weibe zu machen, sondern im Gegenteil mit der grössten Abneigung (V. 1118 καὶ δὴ προτείνω. Γοργόν' ὡς κατατμῶν). Es muss ja aber dem Zuschauer sehr sonderbar erscheinen, dass er erst, wenn die Hälfte des Dramas vorüber ist, zu wissen bekommt, dass es wirklich humoristisch sein soll — denn der ganze erste Teil des Dramas hat (was wohl niemand verneinen kann) ein rein tragisches Gepräge. Und so auf einmal macht der Zuschauer die etwas überraschende Entdeckung, dass — das Ganze nur ein Scherz ist. Als humoristisches Drama wäre die Alkestis ganz und gar verfehlt — falls nicht das Humoristische darin liegen sollte, dass der Dichter von Anfang an den Zuschauern hat einbilden wollen, dass es eine Tragödie sei, und dass sie erst, wenn die Hälfte des Dramas vorüber ist, zu wissen bekommen sollten, dass es scherzhaft gemeint ist!

Wecklein hat auch, scheint mir, die Schwierigkeit eingesehen. Und um die Sache zu verbessern, fügt er in seiner Schulaufgabe [1]) dem Prologe folgende Bemerkung (pag. 8) hinzu: «Prolog, welcher die Exposition gibt und den Ausgang der Handlung soweit andeutet, dass der Zuschauer von den Gefühlen der Furcht und des Mitleids frei bleibt und den Humor der Handlung zu geniessen imstande ist».

An dieser Bemerkung habe ich aber zuerst auszusetzen, dass, wenn auch die Zuschauer durch den Prolog eines glücklichen Ausganges versichert und dadurch von «den Gefühlen der Furcht und des Mitleids» befreit werden, so würden sie dadurch den humoristischen Gehalt des Stückes keineswegs leichter eingesehen haben — wie oft hat nicht Euripides in seinen Prologen einen glücklichen Ausgang angedeutet! Ausserdem hat fürwahr der Dichter hier selbst im Prologe darum Sorge getragen, dass die Zuschauer mitnichten «der Gefühle der Furcht und des Mitleids» enthoben werden sollten. Hierauf deutet unter anderem auch der Umstand hin, dass er im Prologe den Θάνατος das letzte Wort haben lässt. Apollo hat während seiner ganzen Unterredung mit Θάνατος die Rolle eines Flehenden dargestellt, Θάνατος ist aber unbeweglich gewesen und erst im V. 64 kommt Apollo mit der positiven Behauptung, dass die Alkestis gerettet werden soll, worauf Θάνατος ebenso kräftig versichert:

πολλ' ἂν τὸ λέξας οὐδὲν ἂν πλέον λάβοις·
ἥ δ' οὖν γυνή κάτεστιν εἰς Ἅιδου δόμους,
στείχω δ' ἐπ' αὐτήν, ὡς καταρξωμαι ξίφει.

[1]) Des Euripides Alkestis . . . von W. Bauer, 2.te Aufl. von N. Wecklein. München 1888.

Könnten wohl die Zuschauer nach diesem sich von ἔλεος καὶ φόβος frei halten?

Nun will ich gar zu gerne zugeben, dass die Schlusscenen so gespielt werden können, dass sie eine komische Wirkung herbeiführen und hierdurch einen humoristischen Schimmer übers Ganze werfen. Dass aber keine solche Ausführung der Schlusspartien in Übereinstimmung mit der eigenen Meinung des Dichters gewesen ist, geht doch hervor teils aus dem eben Gesagten, dass er es dann zweifelsohne schon in der ersten Hälfte des Dramas zum Vorschein hätte kommen lassen, teils auch aus einem kleinen interressanten Zug am Ende des Dramas, der, richtig aufgefasst, uns die eigene Meinung des Dichters deutlich darstellt. Die Verse 1143—1146 lauten:

ΑΔ. τί γάρ ποθ' ἥδ' ἄναυδος ἕστηκεν γυνή;
ΗΡ. οὔπω θέμις σοι τῆσδε προσφωνημάτων
κλύειν, πρὶν ἂν θεοῖσι τοῖσι νερτέροις
ἁφαγνίσηται καὶ τρίτον μόλῃ φάος.

Dass die Alkestis binnen einer bestimmten Zeit nicht sprechen durfte und nicht bevor einige heilige Ceremonien verrichtet waren, ist ein an und für sich bedeutungsloser Zug, und als solcher hat er natürlich nicht der eigentlichen Mythe angehört. Sicherlich ist es Euripides selbst, der denselben hinzugefügt [1]). Und weshalb? Aus keinem andern Grunde als im Interesse des dramatischen Ernstes. In einer wirklichen Tragö-

[1]) Aus der Hypothesis παρ' οὐδετέρῳ κεῖται ἡ μυθοποιία geht hervor, dass Aischylos und Sophokles nicht die Alkestismythe behandelt haben. Dagegen wissen wir von Hesysch. (v. ἀϑαμβές) und Servius (in Verg. Aen. 4, 694), dass Phrynichos sie behandelt hat.

die würde es nämlich störend gewirkt haben, wenn das vom Tode gerettete Weib gesprochen hätte, während es in einem humoristischen oder komischen Drama eine erleichtende und erfrischende Wirkung gehabt hätte. So wie die Rolle der Alkestis jetzt dargestellt ist wirkt sie durch ihr ernsthaftes Schweigen dämpfend auf die allgemeine Freude, sie giebt der gesammten Handlung ein ernstes Gepräge. So finde ich, dass wir es uns erklären müssen, weshalb der Dichter das Schweigensgebot eingeführt. Eine andere Erklärung lässt sich zwar denken und könnte der von mir ausgesprochenen entgegengestellt werden, nämlich, dass Euripides damit habe begründen wollen, warum die Alkestis in der Scene, welche der Entdeckung vorangeht, ganz stumm gestanden. (Dieses Stillschweigen seitens der Alkestis war ja für die dramatische Ökonomie notwendig). Solch ein Motivieren wäre aber in erster Linie ganz unnötig gewesen, da andere Erklärungsgründe, warum die Alkestis sich nicht früher geoffenbart, sich wohl vorfinden könnten, und zweitens, wenn es wirklich die Meinung des Euripides gewesen wäre auf diese Art zu begründen, weshalb die Alkestis nicht vorher ihre Identität verraten hat, wäre es als ganz und gar misslungen zu betrachten, weil die Alkestis, währenddem sie stumm war, sich ebenso gut ihrem Manne z. B. durch Fallen des Schleiers hätte entdecken können [1].

[1] Auch an einen anderen Grund, warum der Dichter Alkestis schweigen lässt, ist zu denken. Man hat, wie bekannt, behaupten wollen, dass zu diesem Drama nur zwei Schauspieler gebraucht worden sind. Aus diesem Grunde wäre ja das Schweigen der Alkestis notwendig gewesen. Es giebt aber keinen gül-

Der Zweck des Euripides betreffs dieses kleinen Zusatzes ist also der gewesen, dass er den Zug ins Lächerliche, wozu die Worte des wiedererweckten Weibes so leicht Veranlassung geben konnten, hat vermeiden wollen.

Euripides hat, meiner Ansicht gemäss, die Alkestis als eine Tragödie betrachtet, ganz und gar wie den Ion, die Helena und den Orestes. Und wie diese komischer Momente nicht entbehren, finden wir zwar auch solche in der Alkestis. So hat das Auftreten des Herakles unleugbar einen solchen komischen Beigeschmack, so auch die Schilderung, wie Herakles den Tod bezwang, so schon V. 844:

καί νιν εὑρήσειν δοκῶ
πίνοντα τύμβου πλησίον προσφαγμάτων. etc.

und dann V. 1141

ποῦ τόνδε Θανάτῳ φῄς ἀγῶνα συμβαλεῖν; —
τύμβον παρ' αὐτὸν ἐκ λόχου μάρψας χεροῖν.

Solche Züge sind doch nicht zugekommen, um dem ganzen Stücke eine komische Wirkung zu geben, sondern um Mythe und Tradition zu satirisieren. Einen derartigen Humor in Zusammenhang mit Kritik der Tradition finden wir nicht so selten in den Dramen des Euripides z. B. in den eben von mir genannten.

Und überhaupt ist wohl der Gebrauch von einzelnen komischen Momenten auch der ältern und vor-

tigen Grund, warum der Dichter zu dem veralteten Gebrauche, nur zwei Schauspieler zu gebrauchen, zurückgekehrt sein sollte. Von dieser Ansicht sind wohl jetzt die meisten abgefallen und mit Recht. Siehe z. B. Weckleins Auflage mit ihrem Rollenverzeichnis p. 6.

euripedischen Tragödie keineswegs fremd; vgl. Wecklein zu Aisch. Choeph. 755.

Noch eine Sache wollen wir erst erörtern, ehe wir die Frage beiseite lassen, wie wir das Alkestis-Drama zu fassen haben. Es ist ja bekannt, dass der Grund, warum man überhaupt die Alkestis als ganz anderer Art als die übrigen Tragödien betrachtete, das von Dindorf im Jahre 1834 im Cod. Vaticanus entdeckte Didaskalion war, wo wir unter anderem zu wissen bekommen, dass die Alkestis das vierte Drama war und dass τὸ δρᾶμά ἐστι σατυρικώτερον, ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει. παρὰ τῶν γραμματικῶν ἐκβάλλεται ὡς ἀνοίκεια τῆς τραγικῆς ποιήσεως ὅ τε Ὀρέστης καὶ ἡ Ἄλκηστις, ὡς ἐκ συμφορᾶς μὲν ἀρχόμενα, εἰς εὐδαιμονίαν δὲ καὶ χαρὰν λήξαντα, ἅ ἐστι μᾶλλον κωμῳδίας ἐχόμενα. Nun haben wir natürlich durchaus keinen Grund einen Augenblick an die Wahrheit der Angabe, die uns da gegeben wird, dass das Drama als das vierte aufgeführt worden ist, zu zweifeln; der Zusatz aber, der betreffs der Art des Dramas (σατυρικώτερον etc.) hinzugefügt ist, scheint ganz deutlich ein rein individuelles Urteil des Hypothesisverfassers zu sein, zum Teil auf der Thatsache gegründet, dass das Drama auf dem Platze, der sonst gewöhnlich dem Satyrdrama zukam, aufgeführt worden war, zum Teil auf subjectiver Schätzung des Dramas, die von einer aus diesem Grunde vorgefassten Meinung beeinflusst worden ist. Der vierte Platz beweist nichts mit Sicherheit, denn auch wirkliche Tragödien wurden gerade als die vierten aufgeführt. Und wir dürfen darum keineswegs in unserm Glauben erschüttert werden, dass Euripides die Alkestis wirklich als eine Tragödie betrachtet hat; wenn es auch

seines glücklichen Endes wegen sehr gut dazu geeignet wäre den vierten Platz auszufüllen [1]).

Ich gehe jetzt zu der intressantesten Frage unseres Gegenstandes über: wie ist der Charakter des Admetos im Drama gezeichnet? Diese Frage ist ungeheuer verschiedenenartig beantwortet worden, von Firnhaber an, der Admetos als eine in jeder Hinsicht edle und erhabene Natur auffasst («Alkestis habe ohne Wissen des Admet dem Opfertode sich weiht») und bis auf Düntzer, Buchholz und Jöhring, die ihn bezeichnen als «muliebris, ignavus et vanus homo» (Düntzer), «timidus, ignavus, imbecillus, in universum abiectus homullus» (Buchholz), «mit Energielosigkeit und Feigheit, mit crassem Materialismus und Egoismus, mit seinen unwahren, unnatürlichen Kundgebungen der Trauer» etc. (Jöhring), während andere eine vermittelnde Stellung einnehmen wie z. B. Ritter [2]), welcher seine Charakteristik von zwei Zügen herleitet, «Gutmüthigkeit» und «Egoismus» («Ab his duabus rebus omnia repetenda sunt . . . . Hospitalis est atque liberalis; benignus erga suos; uxoris amantissimus; — sed omnium hominum et rerum maxime semet ipsum diligit . . . .»).

[1] Da aber Jöhring aus der Poetik des Aristot. 1453 a 12 *ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον . . . μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας, ἀλλὰ τοὐναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν*, wie es scheint, fast schliessen will, dass die Alkestis keine Tragödie ist, da sie traurig anfängt und glücklich endet, macht er denselben Fehler, den ich oben getadelt, nämlich, dass er die Alkestis nach dem Masstabe einer Mustertragödie beurteilt. Der Tragödien mit glücklichem Ende hat Euripides viele.

[2]) Ritter, De Euripidis Alcestide. Ienae 1875. p. 21.

Es kann eigentümlich erscheinen, dass die Darstellung des Euripides von Admetos zu so weit entfernten Ansichten hat Veranlassung geben können. Im Grunde ist es aber doch sehr leicht zu erklären. Keiner von den genannten Forschern hat meines Erachtens vollkommen Recht, und keiner völlig Unrecht. Die Schilderung des Euripides von Admetos ist, wenn wir die Sache vollständig unparteiisch anschauen wollen, ganz einfach inkonsequent und die divergierenden Ansichten der verschiedenen Ausleger rühren davon her, dass sie sich bald den einen bald den andern Zug gemerkt und nachher sich bemüht haben, die übrigen Züge, die auf andere Art uns über den Charakter des Admetos Auskunft geben, demjenigen, was sie als das Wesentliche betrachtet haben, anzupassen — Versuche, welche doch alle mehr oder weniger erkünstelt geworden sind. Es giebt in der That grelle Gegensätze zwischen einzelnen Partieen des Dramas. Wir brauchen nur darauf zu achten, wie Admetos von den übrigen Auftretenden aufgefasst wird. Schon in dem von Apollo hergesagten Prologe wird ihm das grösste Lob von Seiten des Gottes zu Teil [1]), der Chor hat auch nur Gutes von ihm zu sagen (vgl. v. 144, 326, 605); dagegen wird in der Pheresepisode (v. 614—740) der Charakter des Admetos ganz anders und in ein sehr unvorteilhaftes Licht dargestellt.

Die Erklärung dieser Inkonsequenz in der Darstellung von dem Charakter des Admetos finden wir

[1] Apollo benennt ihn mit demselben Epitheton, womit er sich selbst benennt: ὁσίου γὰρ ἀνδρὸς ὅσιος ὢν ἐτύγχανον V. 10, und der Chor stellt Admetos der Alkestis gewissermassen gleich: ὦ τλᾶμον, οἵας οἷος ὢν ἁμαρτάνεις V. 144.

folgenderweise. Wir gehen von dieser Scene aus, wo Pheres und Admetos sich gegenseitig beschuldigen, durch Feigheit den Tod der Alkestis herbeigeführt zu haben. Euripides stellt uns in dieser Scene weder den Charakter des Pheres, noch denjenigen des Admetos in ein besonders vorteilhaftes Licht vor Augen, es ist wohl aber deutlich, dass er in der Debatte Pheres die stärksten Gründe von der Richtigkeit seiner Meinung geben lässt, während Admetos hingegen uns nicht nur sehr erbärmliche Gründe zu seiner Verteidigung darbietet, sondern auch auf die Zuschauer durch sein heftiges und rohes Auftreten einen äusserst unsympatischen Eindruck macht. Wir werden dadurch überrascht, dass der Dichter, während wir im vorhergehenden Teile des Dramas nur Gutes von Admetos gehört haben, jetzt auf einmal mit heftigem Tadel gegen ihn auftritt. Diese Pheresepisode ist deutlich rein Euripedeischen Ursprungs, sie ist der eigentlichen Mythe fremd und steht zu dieser in disharmonischem Verhältnis. Weshalb hat Euripides sie aber hinzugefügt? Sie ist ja für die dramatische Entwickelung in keiner Beziehung notwendig, vielmehr für dieselbe hinderlich. Der Dichter hat sie eingeführt, um hierdurch seine eigene Auffassung von dem Benehmen des Admetos darzustellen im Einspruch gegen die Ansicht, welche der Mythe zu Grunde lag und wohl auch die gewöhnliche unter seinen Landesleuten war (vgl. unten). Im vorhergehenden Teile hat er das Drama so gestaltet, dass es mit der traditionellen Form der Mythe übereinstimmte — und sicherlich haben sich in dieser traditionellen Mythe keine störende Züge, um Admetos die Schuld seiner Handlungsart beizumessen,

hineingemischt. Euripides hat die Sache ganz anders aufgefasst und als Ausdruck seiner Unzufriedenheit betreffs der Art, wie die Mythe den von Admetos begangenen Fehler, als er die Aufopferung seines Weibes gestattete, dahingehen lässt, hat er die Pheres-episode hinzugefügt. Denn, wie es mir scheint, war es für die ursprüngliche Fassung der Mythe eine fast notwendige Bedingung, dass das Benehmen des Admetos nicht als tadelhaft betrachtet wurde; dieses hing wieder von der Auffassung ab, welche man damals von der gegenseitigen Stellung des Mannes und des Weibes hatte, eine Auffassung, die zur Zeit des Euripides im grossen und ganzen dieselbe war. Es ist ein voller Ausdruck der Zeitanschauung, wenn Euripides die Iphigenia (Iph. in Aul. v. 1394) sagen lässt: εἷς γ' ἀνὴρ κρείσσων γυναικῶν μυρίων ὁρῶν φάος. Dass gerade im vorliegenden Falle die Auffassung der Zeitgenossen ganz dieselbe war als die der Mythe zu Grunde liegende, sehen wir am besten daran, wie beliebt diese Mythe in Griechenland geworden und noch war, was aus dem V. 445 u. f. hervorgeht: πολλά τε μουσοπόλοι μέλψουσι καθ' ἑπτάτονον τ' ὄρειαν χέλυν ἔν τ' ἀλύροις κλέοντες ὕμνοις etc. Denn gerade wenn der Charakter des Admetos als ein gemeiner dargestellt und die Annahme des Admetos von der Aufopferung seines Weibes zum Gegenstand der Entrüstung wird, muss die Mythe grösstenteils ihren Reiz verlieren: ein Weib, das sich einem Manne, der vom Volke verachtet wird, aufopfert, ist doch keineswegs dasselbe wie ein Weib, welches sich einer edlen und geschätzten Persönlichkeit aufopfert (vgl. Platons Symp 208 D unten). Vielleicht aus diesem Grunde — nebst dem oben erwähnten, dass die Stellung des

Mannes und Weibes eine ganz andere als bei uns war — hatten οἱ μουσοπόλοι das Handeln des Admetos in kein unvorteilhaftes Licht stellen wollen. Allein Euripides hat seiner Auffassung gemäss die Konsequenz betreffs des Charakters des Admetos gezogen, aus den oben dargestellten Gründen hat er es aber nicht in der dramatischen Handlung, sondern in einer von dieser ziemlich unabhängigen Episode gemacht. Dass der Dichter in diesem Punkte in Opposition zur öffentlichen Meinung stand, geht wohl schon, ausser aus dem vorher Gesagten, auch aus der — schon zuvor in Sittl's Litter. Gesch. citierten — Stelle aus Platons Symposion (208 D) hervor: οἶει τόν, ἔφη, Ἄλκηστιν ὑπὲρ Ἀδμήτου ἀποθανεῖν ἂν ἢ Ἀχιλλέα Πατρόκλῳ ἐπαποθανεῖν ἢ προαποθανεῖν τὸν ὑμέτερον Κόδρον ὑπὲρ τῆς Βασιλείας τῶν παίδων μὴ οἰομένους ἀθάνατον μνήμην ἀρετῆς περὶ ἑαυτῶν ἔσεσθαι, ἣν νῦν ἡμεῖς ἔχομεν; während aber Sittl meint, dass der Dichter selbst diese allgemeine Ansicht teilt, glaube ich im Vorhergehenden gezeigt zu haben, dass er im Grunde in Opposition zu derselben stand.

Sehr wahrscheinlich ist es, dass die Alkestis den frühesten Stücken des Dichters angehört. Der Hypothesisverfasser sagt: τὸ δρᾶμα ἐπορίθη τῷ[1]). ἐδιδάχθη ἐπὶ Πλαυκίνου ἄρχοντος ὀλυμπιάδος πέ ἔτει δευτέρῳ. Um nach diesem zu beurteilen, sollte das Drama im Jahre 438 (Ol. 85, 2) aufgeführt worden sein und mithin das früheste der von Euripides auf uns gekommenen Stücke sein.

[1]) Vollkommen können wir uns vielleicht nicht hierauf verlassen. Denn die Angabe kann von einer Kombination herrühren, vgl. Teuffel, Rh. M. XXI, 471.

Wir finden auch im Drama selbst Zeichen, die bezeugen, dass das Stück eins der früheren des Dichters gewesen ist. Es sind dies Mängel in rein technischer Hinsicht, die darauf hindeuten. Sehen wir z. B. auf den Prolog. Aristoteles stellt die natürliche und berechtigte Forderung an dem Prologe, dass er alles enthalten muss, was notwendig ist, um die Zuschauer mit der Handlung vertraut zu machen. So hat auch Euripides in der Regel den Prolog gestaltet. Oder aber benachrichtigt er uns in dem nachfolgenden Chorgesange. In der Alkestis ist aber der Dichter durchaus nicht mit derselben Sorgfalt in dieser Beziehung zu Werke gegangen. Hier müssen die Zuschauer das ganze Stück hindurch der Sachen, von denen sie jedenfalls sehr gerne Bescheid wissen möchten, und von welchen der Dichter sie entweder im Prologe oder nachher leicht hätte benachrichtigen können, ganz und gar unwissend sein. Wie ist überhaupt Alkestis dazu gekommen, ihre anfopfernde Anerbietung zu machen, und wie hat sich dieses zugetragen?[1]) Wie wissen Alkestis, der Chor und die Diener, dass sie gerade heute sterbe werde? V. 105. 147; vgl. 158. 320. (Die Krankheit hat wohl doch natürlicherweise einige Zeit gedauert?) Hat sich Alkestis mit oder ohne Wissen des Admetos aufgeopfert oder auf Verlangen des Admetos?[2]) Wie hat

[1]) Man muss wohl vom V. 15 u. f. darauf schliessen, dass Apollo als sich offenbarend gedacht wird?

[2]) Man hat sich bemüht, im Drama Antworten über diese Frage zu bekommen, und hat zum grössten Teil den Charakter des Admetos nach dem Resultate, zu welchem man in dieser Untersuchung gekommen, bestimmt. Eine sichere Erläuterung bekommen wir nirgends im Drama. Vielleicht hat Euripides absichtlicht die Frage unbeantwortet gelassen.

Herakles zu wissen bekommen, dass Alkestis sterben werde? Wie kennen sich Admetos und Herakles [1]) (V. 509)? Wie der Chor und Herakles (V. 478)? Diese und andere derartige Fragen, die sich die Zuschauer mit Fug machen können, werden unbeantwortet gelassen. Und wenn sie sich auch Antworten auf diese Fragen denken könnten, wird die Sache hierdurch kaum besser. Nun ist es freilich unberechtigt, im allgemeinen das frühere oder spätere Alter eines litterarischen Produktes nach seinem litteraren Werte zu beurteilen, wie es gar zu oft geschieht, dass aber ein Verfasser in rein technischer Hinsicht mit der Zeit gewinnt, ist ja durchaus selbstverständlich. Deswegen haben wir auch gewöhnlich das Recht, von rein technischen Mängeln in der Komposition auf ein früheres Verfassungsjahr zu schliessen. Demnach können wir auch mit guten Gründen den Schluss ziehen, dass die Alkestis eins der frühesten Dramen des Euripides gewesen ist und dass die Angabe des Hypothesisverfassers richtig gewesen.

Schon hier aber hat der Dichter denselben kritischen Blick der Mythe gegenüber gehabt sowie auch der Auffassung gegenüber, die der grosse Haufen von derselben hatte, und ganz dieselbe Neigung seine Kritik im Drama selbst hervortreten zu lassen. Allein noch war nicht die Technik des Dichters derart ausgebildet, wie wir sie später finden, noch hat er es nicht dahin gebracht, seine oppositionelle Auffassung in der inneren Gestaltung der Handlung selbst

[1]) Denn dass Herakles Admetos nicht vorher besucht hat, geht aus V. 559 hervor: αὐτὸς δ' ἀρίστου τοῦδε τυγχάνω ξένου, ὅταν πρὸς Ἄργους δυσίαν ἔλθω χθόνα.

sich äussern zu lassen, in einer folgerecht durchgeführten Veränderung betreffs Persönlichkeiten und Charaktere seine Kritik einzulegen. Es ist ihm noch nicht gelungen, in den alten Formen einen neuen, eigenen Geist derart einzuflössen, dass das Ganze sich als ein einheitliches, ein wahres Kunstwerk zeigt. Das kritische Moment — die Pheresepisode — stellt sich als ein rein äusserlich und lose zusammengeflickter Anhang dar. Nun ist wohl aber auch Euripides mit triftigen Gründen, wie ich schon oben angedeutet, der Meinung gewesen, dass, wenn er die Mythe in Übereinstimmung mit seiner Auffassung hätte umbilden wollen, d. h. wenn er folgerichtig Admetos die Schuld zugeschrieben, die er, der Meinung des Dichters gemäss — und wohl auch der unsrigen — verdient hätte, so wäre die Mythe hierdurch gewissermassen nicht zu erkennen gewesen, oder wenigstens hätte sie den Anstrich von Zartheit und Schönheit, der jetzt über derselben ruht, verloren. So liess er die Komposition in allem, was die für die dramatische Entwickelung notwendigen Partieen anbetraf, vollkommen mit der traditionellen Auffassung der Mythe übereinstimmen, während er seine eigene Kritik in einer Partie hervortreten liess, die für die Ökonomie des Dramas durchaus kein raison d'être beanspruchen kann [1]).

Während also Euripides in der Alkestis, die wir mit ziemlich grosser Gewissheit als eines seiner frühesten Stücke bezeichnen können, auf eine flüchtige und ober-

[1] Nach der Pheresepisode kehrt der Dichter wieder zur traditionellen Auffassung zurück, wenn auch — wie natürlich — nicht ganz und gar. Denn es ist ja nur eine notwendige Folgerung, wenn Admetos seine Handlungsart bereuend auftritt.

flächliche Weise seine Kritik der Tradition und der Volksansicht hinzugefügt hat, ist seine Technik dagegen allmählig ausgebildet worden in seinen späteren Dramen, in welchen er seine Opposition gegen dieselben auf eine mehr künstlerische Art in die Handlung eingeflochten hat, so dass man vielmehr von der Tendenz und Entwickelung des ganzen Dramas als von einzelnen Episoden auf dieselbe schliessen kann. Und gerade durch Achtgeben hierauf, wie der Dichter in seiner poetischen Produktion sich von solchen oppositionellen Zwecken hat leiten lassen, können wir bisweilen zur Klarheit einiger Eigentümlichkeiten in derselben kommen. Das deutlichste Beispiel liegt vielleicht im Orestes vor.

Der Orestes ist wohl das Trauerspiel, welches — nebst den Troades — schon lange als die unverständlichste der Tragödien des Euripides dagestanden. Schon die alten Kunstkritiker haben dieselben mit der Bemerkung kritisiert, dass sie χείριστον τοῖς ἤθεσι war. Dass das Drama grosse Mängel hat, ist nicht zu leugnen. Die Charaktere sind unklar und undeutlich, und die Handlung scheint innerer Wahrscheinlichkeit und folgerichtiger Entwickelung zu ermangeln; vor allem ist der Schluss ἐξ μηχανῆς sonderbar und abstossend wie in keinem andern Drama — es ist das einzige Drama, worin der μηχανή-Schluss in Wirklichkeit sich dem Dichter als eine Nothülfe darstellt, überall sonst sind eher die Verwickelungen eingeführt, um das Hervortreten des Gottes zu motivieren, als der Gott, um die Verwickelungen zu lösen.

So können wir wohl verstehen, wie verzweifelt die Litteraturkritiker vor einer solchen Tragödie stehen

müssen. So sagt z. B. K. O. Müller: «Ein solches Drama macht den Eindruck einer trostlosen Verworrenheit der menschlichen Bestrebungen und Verhältnisse», und Bernhardy: «Es ist schwer diesen 1700 Versen ein leidliches Interesse abzugewinnen, da sie sich in einem wüsten Getümmel von Abenteuern bewegen . . .» Das schärfste Urteil ist jedenfalls von Günther (Grundz. d. Trag. K p. 178—181) ausgesprochen worden: «Ein Ungeheuer von Tragödie, auch im Verlauf der Handlung . . . weder eine einheitlige Action lässt sich wahrnehmen, noch ein Gipfelpunkt, noch ein Plan, noch ein eigentlicher Abschluss. Willkür, Zufall und Einfälle herrschen und würden ihr Spiel noch unbegrenzt fortführen, mahnte nicht die abgelaufne Wasseruhr, nun endlich abzubrechen». So wird im allgemeinen die dramatische Handlung erklärt als lauter Episoden ohne eigentlichen Zusammenhang, nur dazu dienend, um regellose Leidenschaften zu schildern. Aber solch eine Auseinandersetzung des Entwickelungsganges einer dramatischen Handlung ist als fast gar keine zu betrachten. Es ist die Anerkennung der dramatischen Analyse, dass sie nicht verstehen kann. Und entweder müssen wir offen zugestehen, dass wir nicht verstehen, oder müssen wir uns bemühen, die Beweggründe, die auf die Produktion des Dichters Einfluss ausgeübt haben, ausfindig zu machen. Ein Dichter, der uns nur verworrene Bilder menschlicher Leidenschaften ohne innere Erwägung darbietet, ist nicht wert, dass man von ihm Kenntnis nimmt. In der folgenden Darstellung will ich einen Versuch machen zu erklären, wie wir uns die Entwickelung der dramatischen Handlung des Orestes zu denken haben

Euripides giebt uns im Orestes eine Parallele zu den Eumeniden des Aischylos. Aischylos teilt uns in seinen Eumeniden mit, wie Orestes himmlischem Urteile zufolge durch den Stimmzettel der Athene der Anschuldigung des Muttermordes enthoben wird. Euripides hat die Handlung und die Situationen abwärts, in ein mehr profanes Gebiet geführt, das Eingreifen der Götter während der eigentlichen Handlung bei Seite geschoben und hat den Konflikt sich vor rein menschlichem Forum entwickeln lassen. Es unterliegt keinem Zweifel, scheint mir, dass Euripides in die Art, auf welche er die Volksversammlung der Argiven ihr Urteil aussprechen lässt, seine eigene Meinung von der Sache dargestellt hat: der Muttermord des Orestes hätte nicht für Euripides einen zureichenden Grund in der Rache für den Tod des Vaters gehabt. Deutlich geht dieses aus V. 285 f. hervor:

Λοξία δὲ μέμφομαι,
ὅστις μ' ἐπάρας ἔργον ἀνοσιώτατον,
τοῖς μὲν λόγοις ἠύφρανε, τοῖς δ' ἔργοισιν οὔ.

Euripides wäre aber nicht derjenige, welcher er war, gewesen sein, wenn er einseitig Orestes' Schuld betont hätte: nicht nur Orestes und seine Freunde hören wir oft seine Handlungsweise verteidigen, sondern auch der Dichter selbst scheint zuweilen von demselben Geiste beeinflusst zu sein. Daher die unsichere Zeichnung von Orestes' Charakter: manchmal, und zumeist, zaghaft und ängstlich, bisweilen aber seiner Sache trotzig und von ihrer Gerechtigkeit überzeugt. Hieraus erklärt sich auch, dass am Ende der ersten Hälfte des Dramas, wo das Urteil berichtet wird, der Dichter dieses von einer dem Orestes parteiischen Person gesche-

hen lässt, wodurch die Erzählung so dargestellt wird, als ob Orestes unschuldig leide [1]).

Ich habe oben den Scholiasten angeführt: τὸ δρᾶμα . . . χείριστον τοῖς ἤθεσι· πλὴν γὰρ Πυλάδου πάντες φαῦλοί εἰσιν. Besonders denken wir hier an Orestes' Charakter. Denn Orestes ist hier ganz anders geschildert, als wir gewohnt sind, ihn dargestellt zu sehen, sei es bei Aischylos oder Sophokles, oder sei es in den übrigen Dramen des Euripides. Dass er ängstlich und verzagt war, habe ich schon gesagt: er muss ja so dargestellt werden, da er der Grösse seiner Schuld so sehr bewusst war (siehe die oben angeführten Verse). Er war aber noch mehr: er war ein Feigling, und diese Feigheit äusserte sich in einer ausserordentlichen Angst vor dem Tode. Dieser Orestes, der von tausend Gewissensqualen gepeinigte, der an Leib und Seele ebenso kranke, dem, wie es uns scheint, der Tod nur erwünscht wäre (vgl. V. 415), war entsetzlich bange zu sterben und klammerte sich kramphaft an jede Aussicht auf Rettung, die sich ihm darbot, an. Dieses scheint einen Widerspruch zu enthalten. Und so verhält es sich auch. Wir verstehen aber doch, weshalb dieser neue Zug für Orestes' Charakter notwendig war. Er war deswegen notwendig, weil kein Konflikt sich hätte entwickeln können, wenn Orestes nicht feig gewesen wäre, nicht solch ein ausgeprägtes Entsetzen vor dem Tode gehabt hätte. In den Eumeniden des Aischylos ist die

[1]) Aber gerade, weil der Bote ganz parteiisch ist (V. 868 σῷ γὰρ εὐνοίαν πατρὶ ἀεί ποτ' εἶχον, καὶ μ' ἔφερβε σὸς δόμος πένητα μέν, χρῆσθαι δὲ γενναῖον φίλοις), darf man nicht gar zu grosses Gewicht darauf legen, dass sich die Sache in seiner Erzählung in einem dem Orestes ganz vorteilhaften Lichte zeigt.

Streitfrage, ob die Eumeniden ihre Beute behalten dürfen oder nicht. Bei Euripides sind die Eumeniden von Personen und Göttinnen zu marternden Gewissensqualen herabgesunken. Es kann der Streit keineswegs dasselbe Ziel haben, es gilt die alltägliche, abgedroschene, den Athenern wohlbekannte Frage: Tod oder Verbannung? Hätte also Orestes den Tod als einen Befreier seiner Qualen betrachtet, so wäre demnach jeder ernste Konflikt unmöglich geworden. Deshalb musste der Charakter des Orestes derart gezeichnet werden.

Wir haben schon erwähnt, dass Euripides in diesem rein menschlichen Drama seine eigene Auffassung hat zum Vorschein kommen lassen: Orestes' Schuld von der Volksversammlung zu Argos beurteilt. Orestes müsse sterben, so lautete das menschliche Urteil. Die Mythe aber hatte die Sache anders gestaltet. Im allgemeinen machte der Dichter freilich sich kein Gewissen daraus, die Mythe aufzuopfern, um seine dramatischen Zwecke zu verfolgen, in zwei Fällen aber wagte er nicht von derselben abzuweichen: teils wenn das Drama sich mit einem allgemeinen, mythischen Faktum beschäftigte, das als vollkommen unumstösslich in das allgemeine Bewusstsein eingedrungen — ein solches war Helenes Unsterblichkeit, vgl. unten —; teils und vielleicht in noch höherem Grade, wenn es sich um eine Mythe handelte, die als die Erklärung des Entstehens irgendeiner vaterländischen Einrichtung enthaltend betrachtet wurde [1]); denn Euripides war ein

[1]) Hierin stimme ich vollkommen J. Oeri, Götter und Menschen bei Euripides (Basel 1889), pag. 93 bei: «In ähnlicher Weise mag er auch einige andre Geschichten von besonderer

gar zu grosser Lokalpatriot um sich mit diesen abzugeben zu wagen. Eine solche Mythe war die von Orestes: die Freisprechung des Orestes hing mit dem Stiften des Areopags zusammen. So musste Orestes gerettet werden. Aber auf rein natürliche Art und Weise durfte dies nicht geschehen, denn nach der Auffassung des Euripides musste ja der Muttermord des Orestes mit dem Tode bestraft werden. Es konnte bloss auf übernatürliche Weise geschehen, durch das Eingreifen eines Gottes. So haben wir den deus ex machina derart, wie er uns in diesem Drama entgegentritt, motiviert. Es war die vaterländische Mythentradition, die gerettet werden musste, und zwar so, dass dabei die eigene Überzeugung des Dichters nicht zu kurz kam. Wie auch in dieser Götteroffenbarung die abweichende Ansicht des Dichters eine negative Ausdrucksweise gefunden, will ich sogleich darstellen.

Es gab aber auch einen andern Umstand, der mit Notwendigkeit zur μιαιφονί führte. Die Heiligkeit Apollos und des Delphischen Orakels müsste gerettet werden. Später werde ich eingehender besprechen, wie oft die Götteroffenbarungen einer solchen Art waren, dass sie dasjenige, was im vorangehenden Teile des Dramas in religiöser Hinsicht gefehlt worden war, wieder gutmachten, und sage jetzt nur einiges von dem Orestes. Es scheint wirklich, als wenn Euripides von seinen vaterländischen Gefühlen verleitet worden ist, ein Mal übers andere gegen das dem Athen feindlich gestimmte Delphi aufzutreten. Das Epitheton, welches er im V. 592 dem Orakel zu teil werden lässt

Rohheit oder Grässlichkeit nicht annehmen, *sofern sie nicht durch die attische Localtradition gar zu sehr geheiligt sind*».

(σαφέστατον), steht in grellem Gegensatz nicht nur zu einzelnen Aussprüchen (V. 595 ἐκεῖνον ἡγεῖσθ' ἀνόσιον, V. 285 f., V. 420 u. a.), sondern auch zu der ganzen Tendenz des Stückes und zum schliesslichen Todesurteile. Es war Kritik von Phoibos Apollo; der religiöse Charakter des Dramas verlangte aber, dass sein Ruf hergestellt wurde. Durch seine Offenbarung am Schlusse wurde ihm — wenigstens dem Anschein nach — eine derartige Genugthuung geleistet.

Jetzt sieht ein jeder sicherlich, dass es mit dieser Genugthuung, die Delphi durch den μηχανή-Schluss erhielt, im Grunde sehr schlecht bestellt ist. Oder was, glauben wir, hat den tiefsten Eindruck auf die Zuschauer gemacht: entweder die gesammte Handlung, wo alles mit dramatischer Kraft und dramatischem Leben ausgeführt worden ist, wo die Entscheidung für oder gegen während langer Streitreden gebührlich begründet ist, oder auch ein angehefteter, unbegründeter und überraschender Schluss? Zunächst will ich auf einen Zug der Götteroffenbarungen dieses Dramas aufmerksam machen, der uns deutlich zeigt, wie wenig dieser von der Tradition und Religion geforderte Schluss im Einklang mit der eigenen Auffassung des Dichters stand. In seiner Äusserung (V. 1625—1665) bietet uns Apollo kein einziges Wort als Erklärung, warum er Orestes den Befehl, der ihm so verhängnisvoll werden sollte, nämlich seine Mutter zu töten, gegeben hatte, auch giebt er uns keine andere Erläuterung, weshalb er Orestet rettet als die im V. 1664:

τὰ πρὸς πόλιν δὲ τῷδ' ἐγὼ θήσω καλῶς,
ὅς νιν φονεῦσαι μητέρ' ἐξηνάγκασα.

Der einzige Grund, weshalb Orestes gerettet werden muss, ist derjenige, dass er von Apollo zum Mutternorde gezwungen worden ist! (Diese beiden Verse geben uns auch die einzige, unvollkommene Erläuterung, welche wir erhalten in Bezug darauf, wie die Flucht der Orestes (V. 1646) ermöglicht werden soll). Die eigene abweichende Meinung des Dichters hat sich uns hier in negativer Art und Weise dargestellt.

Kehren wir aber zurück. Wir haben ermittelt, weshalb Euripides die Handlung des ersten Teiles des Dramas, bis zum Todesurteil, und Orestes' Charakter gerade auf die Art und Weise gestaltet hat. Wir haben die Einführung des deus ex machina begründet. Auch die Einleitungsscene darf uns keine Schwierigkeiten bereiten. Wohl hat Orestes' Krankheit, die in einer ergreifenden Scene geschildert wird, keinen eigentlichen Einfluss auf die folgende Handlung und kann in dieser Hinsicht als überflüssig erscheinen, sie ist aber nichtsdestoweniger ein wahres Meisterstück tragischer Kunst, nicht besonders deswegen, weil sie eine «Schlafscene» von grosser Schönheit war (Vgl. Dieterich, Schlafscenen auf der attischen Bühne, Rh. M. 46 p. 25), sondern weil sie einen notwendigen Hintergrund der kommenden Handlung bildet. Diese Geisteskrankheit, eben auf der Bühne dargestellt, muss sich der Zuschauer während und hinter der ganzen kommenden Handlung denken. Und Günthers Kritik derselben scheint mir nicht berechtigt: «Dieselbe (Raserei) verliert sich nachher, ohne wiederzukehren, man weiss nicht wieso und warum?» Die Darstellung von Orestes Geisteskrankheit darf im Anfang nicht fehlen, damit dem Stücke der notwendigen Hintergrund gegeben

wird; wir wären aber durchaus nicht damit zufrieden gewesen, wenn sie später in die folgende Handlung eingegriffen und auf dieselbe eingewirkt hätte. Sie «verliert sich» aber keineswegs. Während des Verlaufes des Stückes werden wir so manches Mal an sie erinnert, z. B. wenn wir V. 790 f. lesen:

ΟΡ. κεῖνό μοι μόνον πρόσαντες. — ΗΥ. τί τόδε καινὸν αὖ λέγεις; —

μὴ θεαί μ' οἴστρῳ κατάσχωσ'. — ἀλλὰ κηδεύσω σ' ἐγώ. δυσχερὲς φαύειν νοσοῦντος ἀνδρός. — οὐκ ἔμοιγε σοῦ.

etc. Vgl. V. 395 f., 412.

Noch aber ist uns die Episode vom Mordversuche an Helene und Hermione übrig. Es ist nicht zu verleugnen, dass Euripides hier, wie bisweilen an andern Stellen, Momente hinzugefügt, die eigentlich nicht in engerem Zusammenhang mit der Haupthandlung stehen. «Käme jetzt schon der deus ex machina, der am Schlusse Orestes nach Athen zur traditionellen Entsühnung weist und eine Doppelheirat anordnet, hätte das Stück die übliche Länge nicht erreicht» (Sittl.) [1]). Der Grund zur Einflickung dieser Episoden scheint wirklich vor allem derjenige gewesen zu sein: die Zeit auszufüllen und dem Stücke Abwechselung zu geben. Doch entbehrt er nicht ganz innerer Motivierung; wir können zum wenigsten verstehen, was den Dichter zur Einführung derselben veranlasst hat. Wie schon bemerkt, forderte der dramatische Konflikt, dass Orestes' Charakter anders gezeichnet wurde, als wir ihn an andern Stellen finden, dass er Feigheit und Entsetzen

[1]) Milder beurteilt Patin in seinen bekannten «études sur les tragiques grecs, Euripide I.» (7. éd. p. 270).

vor dem Tode haben müsse. Hieraus ergab sich auch als eine psychologische Konsequenz, dass er und mit ihm natürlich Elektra und Pylades alles, was in Menschenmacht stand, thaten, teils um ihn zu erretten und teils, wenn dieses ihnen nicht gelang, um seines Todes wegen Rache zu nehmen. Der Versuch, Menelaus auf dem Wege der Überzeugung dazu zu bringen, dass er ihre Sache übernahm, war gänzlich misslungen. Menelaus hatte nicht einmal in der Volksversammlung seinem Versprechen gemäss sein Wort zu Gunsten seiner Geschwister auf die Wageschale gelegt. Aber nach der Fällung des Todesurteils wurden von den Freunden neue Pläne, teils um Rache, teils um Rettung zu bewirken, ins Leben gerufen. Der Racheplan war der des Pylades, der Rettungsplan der der Elektra — gerade wie vorigesmal, im Anfange des Stückes, Elektra erst davon zu sprechen begann. Dass Orestes selbst nur als acceptierend, nicht als den Vorschlag machend, dargestellt wird, hing wohl von seinem damaligen Befinden ab.

Sowohl der Rache- als der Rettungsplan führten eigentlich zum selben Ziel als der erste Rettungsversuch, zu Menelaus. Jetzt wurden aber kräftigere Massregeln erheischt. Durch Helenas Ermordung sollten sie sich rächen, durch Drohung mit einer ähnlichen That gegen Hermione sollten sie dem Menelaus die Rettung abzwingen. Helena war ja aber der Mythe nach unsterblich (vgl. oben), sie durfte also nicht sterben; so erhielt auch Helenas Rettung μιχανή-Natur. Denn auf die Art, wie die dramatische Komposition und die Charaktere vom Dichter gestaltet worden sind, hätte sie wirklich mit dem Leben büssen müssen. Gerade deswegen konnte

ihre Rettung nicht natürlich werden und aus einem etwas veränderten Gange der Ereignisse hervorgehen, — wie es Euripides allerdings sehr leicht hätte gestalten können — sondern sie musste durch ein übernatürliches Dazwischentreten geschehen, ganz wie Orestes' Rettung nur durch göttliche Hülfe bewirkt werden konnte. Beide hätten, als eine Konsequenz ihrer Charaktere und ihrer Handlungsweise und auch nach der eigenen Meinung des Dichters, sterben müssen, so feste, traditionelle Mythen durften aber nicht geändert werden — es blieb also dem Dichter nur übrig ein übernatürliches Dazwischentreten einzuführen, wodurch auch, der Bequemlichkeit wegen, Hermiones Rettung bewirkt wurde.

Während des Analysierens der Alkestis und des Orestes habe ich mich bemüht zu zeigen, wie Euripides versucht hat, teils in ganz lose zusammengefügten Episoden (Alkestis), teils in der gesamten Komposition des Dramas (Orestes) den Konflikt zum Ausdruck zu bringen, der sich zwischen dem traditionellen Stoffe und der eigenen Auffassung des Euripides von demselben vorfand. Die angeführten Beispiele sind doch nur einzelne Fälle, worin er seinen Widerspruch nur so, wie er es jedesmal am besten fand, zum Ausdruck kommen lässt. Es ist einleuchtend, dass der Dichter noch keine bestimmte Technik hier hatte ausbilden können, wo seine oppositionelle Auffassung nicht so sehr allgemeine wie specielle Fragen galt. Ein ganz anderes Verhältnis bietet sich dar, wenn wir auf den religiösen Standpunkt des Euripides eingehen und auf die Art und Weise achten, auf welche er den Konflikt zwischen der Volksreligion und seiner eigenen Über-

zeugung zu lösen versucht. Schon bei der Behandlung des Orestes habe ich mich gewissermassen auf dieses Kapitel eingelassen.

Die Dichtung des Euripides trägt ein ganz besonders subjektives Gepräge. Seine subjektive Auffassung drückt immer ihren Stempel auf seine Dramen. Um Gelegenheit zu finden, seine eigene Meinung von diesem oder jenem auszusprechen, vernachlässigt er mitunter eine konsequente Durchführung sowohl der Handlung als der Charaktere. Es sind rein persönliche und subjektive Ansichten, die ihren bestimmten Einfluss auf die Komposition des Dramas ausgeübt haben. Die Dramen sollten, worauf ich oben aufmerksam gemacht habe, religiösen Zwecken dienen, sie sollten religiöse Mythen enthalten und zur Verherrlichung der Götter gereichen. Aber gerade in religiöser Beziehung stand Euripides, mehr als anderwärts, auf einem der üblichen, traditionellen Auffassung entschieden entgegengesetzten Standpunkte. So war es ja selbstverständlich, dass er in der Mehrzahl seiner Dramen seiner eigenen Überzeugung zufolge mit dem Geiste, welche den Mythen zu Grunde gelegen, in Widerspruch geraten musste. Euripides verhielt sich kritisch gegen die traditionelle Mythe, gegen die heilige Geschichte.

Es musste daher ein ganz unvermeidlicher Konflikt zwischen ihm und seinem Stoffe stattfinden, und er musste das bestimmte Gesetz verletzen, das, nach dem oben gesagten, gebot, dass dieser Stoff auf eine fromme und pietätsvolle Weise behandelt werden müsse, so dass es zur Ehre der Götter gereichen könne, so dass die Schauspieler fürwahr ihr πολλῶν ταμίας Ζεὺς ἐν Ὀλύμπῳ etc. singen konnten.

Aischylos und Sophokles hatten sich wohl auch mitunter der gewöhnlichen Auffassung gegenüber kritisch verhalten; aber auf eine ganz andere Weise. Sie waren alle beide von wahrer Gottesfurcht erfüllt, sie standen im ganzen auf dem Grunde der Volksreligion und waren ganz der Überzeugung, dass die Disharmonien, welche sich in der Religion vorzufinden schienen, nur ihrem beschränkten Wahrnehmen der Dinge zuzuschreiben seien. Und daher ging ihre Kritik nur aus einem ernsten Verlangen hervor, die religiösen Anschauungen zu läutern, und auch in positiver sowie in negativer Richtung zu reformieren.

Keineswegs so Euripides. Er verhielt sich von Anfang an skeptisch gegen das ganze religiöse System. Seine Kritik war vor allem negativer Art. Aber andrerseits fühlte er sich so gefesselt von den traditionellen Formen der dramatischen Dichtung, — er sah wohl auch ziemlich gerne die äusseren Auszeichnungen, welche ihm zu teil wurden! — dass er sich nicht gegen das Bestehende opponieren wollte oder es nicht zu thun wagte. So finden wir auch, dass er, während er gegen den alten Glauben zu Felde zog, doch den religiösen Gehalt des Dramas, nur dem Ansehein nach, und für solche, die wie der grosse Haufen es nur oberflächlich betrachteten, zu retten suchte. Zu diesem Zwecke wandte er in vielen seiner Stücke eine gleichartige Technik an. Diese seine Technik tritt insbesondere in den Schlusspartieen der Dramen hervor; er verleiht dem dramatischen Gange der Ereignisse eine solche Schlussrichtung, dass dieser zugleich eine ganz bewusste Inkonsequenz und einen bestimmten negati-

ven Charakter in Bezug auf das ganze vorangehende Drama enthält.

Plutarch erzählt poet. aud. 19 E: Εὐριπίδης εἰπεῖν λέγεται πρὸς τοὺς τὸν Ἰξίονα λοιδορούντας ὡς ἀσεβῆ καὶ μιαρόν· ὁ μέντοι πρότερον αὐτὸν ἐκ τῆς σκηνῆς ἐξήγαγον ἢ τῷ τροχῷ προσηλῶσαι. Etwas ähnliches lesen wir bei Seneca epist. 115:

Pecunia, ingens generis humani bonum,
cui non voluptas matris aut blandae potest
par esse prolis, non sacer meritis parens,
tam dulce si quid Veneris in vultu micat
merito illa amores coelitum atque hominum movet.

Cum hi novissimi versus in tragoedia Euripidis pronuntiati essent, totus populus ad eiciendum et actorem et carmen consurrexit uno impetu, donec Euripides in medium ipse prosiluit petens ut expectarent viderentque, quem admirator auri exitum faceret. dabat in illa fabula poenas Bellerephontes, quas in sua quisque dat.

Diese Erzählungen, für deren Wahrheit heutzutage niemand natürlicherweise Gewähr leisten will, sind indessen von grossem Interesse. Wenn sie nicht wahr sind, verdienen sie es zu sein. Denn sie enthalten in der That ein interessantes Wahrheitsmoment und dies meiner Ansicht nach, nicht nur in der Meinung, wie sie erzählt worden sind und gewöhnlich aufgefasst werden, sondern auch auf eine dieser ganz entgegengetzten Art. Sicherlich ist es zwar gar zu oft wahr — Beweise dafür finden sich noch heute —, dass der Dichter für das, was niemals seine Absicht gewesen, unverdient hat leiden müssen [1]), es ist aber

[1]) Vgl. Haupt, Die aussere Politik des Euripides (Eutin 1870), wo II von den oben angeführten Erzählungen ausgeht.

auch, meines Erachtens, ebenso sicher, dass er oft — gerade der öffentlichen Meinung halber — die Schlusspartieen seiner Dramen derart gestaltet hat, wie er es nie gemacht haben würde, wenn er freie Hand gehabt hätte, und dass wir folglich oft die wirkliche Meinung des Dichters finden nicht in dem Schlusse, welchen das Drama erhalten, sondern in der vorangehenden dramatischen Handlung und in dem Schlusse, der dem Gesetze der Wahrscheinlichkeit und der Konsequenz gemäss erfolgt haben würde. Ein Beweis hierfür liegt in dem nicht selten eintreffenden Verhältnisse vor, dass er die Götter sehr ironisch darstellt und sie züchtigt — und dann in der Schlusspartie des Dramas ihnen eine gar zu erbärmliche und scheinbare Genugthuung leistet. Ich habe schon ein Beispiel genannt, Orestes. Ein ganz gleichartiger Fall bietet sich in dem Ion dar. Hier sehen wir im eigentlichen Drama, wie Apollo ein Mal über das andere herbe Vorwürfe um seiner Handlungsart willen zu ertragen hat. Am schärfsten lässt der Dichter diesen Tadel gegen den Gott in dem Monologe hervortreten, welchen Ion V. 429 f. hersagt (vgl. oben pag. 20) und wo Ions Worte einleuchtend die eigene Ansicht des Dichters darstellen. Und gegen die tadelnden Worte, die hier und an andern Stellen von der Handlungsart der Götter geäussert werden, thut im grossen und ganzen fast keiner während des Gesammtverlaufes des eigentlichen Dramas irgend welche Einrede. Ich frage: wenn Euripides wirklich durch diese Vorwürfe nichts beabsichtigte, weshalb hätte er dann sich so kräftiger Worte und in die Augen fallender Farben zu bedienen brauchen? Am Ende aber macht er eine Schwenkung, um das Stück

der Anschuldigung gottlosen Gehaltes zu sein, zu entziehen. Hier proklamiert Athene (V. 1595) καλῶς δ' Ἀπόλλων πάντ' ἔπραξε und Kreusa V. 1609 αἰνῶ Φοίβον οὐκ αἰσχρὰ πρᾶν. Und Athene sagt V. 1614: ἥνεσ' οὔνεκ' εὐλογεῖς θεὸν μεταβαλοῦσ' ἀεί ποτε χρόνια μὲν τὰ τῶν θεῶν πως, εἰς τέλος δ' οὐκ ἀσθενῆ, und der Chor schliesst mit den von grosser Religiosität zeugenden Worten (V. 1619—1622):

ὦ Διὸς Λητοῦς τ' Ἀπόλλων, χαῖρ' ὅτῳ δ' ἐλαύνεται
τυμβοραῖς οἶκος, τέθοντα δαίμονας θαρσεῖν χρεών·
εἰς τέλος γὰρ οἱ μὲν ἐσθλοὶ τυγχάνουσιν ἀξίων,
οἱ κακοὶ δ', ὥσπερ πεφύκασ', οὔποτ' εὖ πράξειαν ἄν.

Können die Zuschauer diesem aber wirklich Glauben beimessen? Ist es in der That die Meinung des Dichters, dass Apollo so ganz ohne Schuld ist? Im V. 1557 finden wir eine Andeutung des wahren Verhältnisses, wo von Apollo gesagt wird, dass er nicht selbst hinkommt, um Vorwürfen zu entgehen:

ὃς εἰς μὲν ὄψιν πρῶν μολεῖν οὐκ ἠξίου
μή τῶν πάροιθε μέμψις εἰς μέσον μόλῃ.

Keineswegs, der Dichter hat sich am Schlusse von seinen eigenen Konsequenzen zurückziehen wollen, er hat nur, dem Anschein nach, den religiösen Gehalt des Dramas retten wollen. Es scheint als wolle er den Zuschauern zurufen: Klagt mich nicht der Gottlosigkeit an! Die Handlung selbst ist ja in einem Mythen enthalten oder ist nur eine konsequente Entwickelung derselben. Im Schlusse habe ich ja mich, im Gegenteil, bemüht, bestens möglich eure Götter zu entschuldigen und zu verteidigen. Allein Euripides sah wohl hier ebenso gut als wenn er den Orestes dichtete, dass die Verteidigung

digung sehr mangelhaft war, und er wusste wohl, was den tiefsten Eindruck zurücklassen würde, entweder die dramatisch und konsequent durchgeführte Handlung oder ein Schluss, der nicht im Plane des Stückes lag und von den Voraussetzungen, die im diesem enthalten waren, nicht bedingt war [1]).

Wir sind hiermit auf ein Kapitel gekommen, worüber man sich sehr streitet: die Götteroffenbarungen in der griechischen Tragödie, vor allem bei Euripides und speciell im Schlusse seiner Dramen.

Schon bei den Litteraturkritikern der Antike wurde dieser eigentümliche Zug in der Dichtung des Euripides einer nicht besonders vorteilhaften Erwähnung ausgesetzt. Am meisten bekannt sind wohl die Urteile, die von Aristoteles und Horatius ausgesprochen worden sind [2]). Beide verwerfen jedoch nicht den μηχανή-Schluss unbedingt und unter allen Umständen. Aristoteles hält ihn für zulässig, wenn die Offenbarung des Gottes den Zuschauern so etwas mitzuteilen bezweckt, was nicht zum eigentlichen Drama gehörte, sondern entweder vor oder nach demselben zu finden ist: «ἀλλὰ μηχανῇ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ

[1]) Diese meine Auffassung von der mangelhaften Art, auf welche Euripides die Disharmonien in den Dramen durch die Götteroffenbarungen im Schlusse auszuglätten sucht, ist der von Schrader (Rhein. Mus. 23 p. 115) in seinem Aufsatze «Zur Würdigung des deus ex machina der griechischen Tragödie» (vgl. unten) vertretenen ganz entgegengesetzt. Schon ihr (der Götter) Auftreten gewährt Beruhigung, ohne dass es in allen Fällen nöthig wäre, sie dieselbe durch besondere Worte einflössen zu lassen.» (vgl. unten).

[2]) Vgl. auch Plato Krat. 36 S. 425 d, Antiphanes fragm. bei Athen. VI S. 222 C, Cic. N. D. I, 20.

ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν ἃ οὐχ οἷόν τε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον ἃ δεῖται προαγορεύτεως καὶ ⟨θείας⟩ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁράν (Poet. 1454 b), während dagegen τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν. Horatius fertigt die Sache ab mit einem sehr unbestimmten Urteile in dem bekannten Verse *nec deus intersit nisi dignus vindice nodus inciderit* (A. P. 191) — was er aber unter *nodus dignus vindice* versteht, darüber lässt er uns im unklarem.

Die Kritiker der neueren Zeit sind sehr verschiedenartiger Meinungen gewesen. Hinsichtlich dieser Frage verweise ich auf die geschichtliche Übersicht, die uns Schrader in seinem in der Note p. 70 angeführten Aufsatze (Rhein. Mus. 22. 23) gegeben hat. Die Werke, welche nachdem diesen Gegenstand behandelt haben, sind nicht besonders zahlreich und enthalten eigentlich nichts neues von Wert [1]). Kuhlenbeck [2]) betont das beachtungswerten Moment, das darin liegt, dass das Auftreten des Maschinengottes in rein äusserer Hinsicht eine effekterregende und imponierende Wirkung hatte. Verfehlt scheint mir Dührs [3]) Erklärung, der das Auftreten des Maschinengottes aus dem epischen Charakter der Euripideischen Tragödie herleiten will: „namque mirum quantum, quamquam altera ex parte, id quod omnibus notum est et praecipuo

[1] Ich beabsichtige hier nur das Beurteilen der Götter offenbarungen aus rein litterarischem Gesichtspunkte. Selbstredend hat die Entwickelung der technischen Hülfsmittel eine bedeutende Rolle gespielt. Vgl. hierüber jetzt Bethe und Dörpfeld-Reisch.

[2] Kuhlenbeck, De deus ex machina in der griechischen Tragodie. Osnabrück 1874.

[3] A. Dühr De deo ex machina Euripideo. Stendaliae 1875.

quodam studio ab interpretibus ejus iterum ac saepius repetitur, quasi Euhemerus quidam et deorum popularium contemtor religiones usu receptas et sanctas tollere studet, altera ex parte tamen, id quod fere nemo animadvertere solet, ad pristina fabulosi aevi tempora veterisque famae simplices opiniones revertitur» (p. 10).

Dass die vorher ziemlich allgemein vertretene Ansicht, nach der Euripides sich der Götteroffenbarungen nur deswegen bedient habe, um dadurch die dramatischen Schwierigkeiten zu lösen, die sich nicht anders lösen liessen — ganz die selbe Auffassung, welche den Worten Platos, Antiphanes und Ciceros (S. die Note p. 70) zu Grunde lag — anderen Meinungen hat weichen müssen, darum hat sich nach Jacobs, Welcker und Fritzsche vor allem Schrader in seiner mit (im allgemeinen) grosser Sorgfalt ausgeführten Untersuchung über diese Frage grosse Verdienste erworben. Schrader hat versucht teils die Gründe, welche die Einführung dieser Götteroffenbarungen bewirkten, an den Tag zu bringen, teils aus rein künstlerischem Gesichtspunkte zu beurteilen, ob sie uns befriedigend sind oder nicht. Die letzte Frage lasse ich beiseite, weil sie ganz und gar ästhetischer Art ist und beschäftige mich mit der Frage, die uns das grösste Interesse darbietet und worauf wir eine ganz objektive Antwort erhalten können: welche Beweggründe haben Euripides dazu veranlasst, solch einen Gebrauch aus dem *μηχανή*-Schlusse zu machen? Aus Schraders Aufsatz erhellt, dass es, seiner Meinung nach, eigentlich drei Faktoren gewesen sind, die ihn herbeigeführt haben: 1) Deus ex machina ist zur Vermittelung zwischen den Anforderungen der Tragödie und der Mythe

verwandt; 2) seine Aufgabe ist zu erzählen, was sich an die Mythe anknüpft und dem dramatischen Ereignisse nachfolgt; 3) er muss betonen, dass die Handlung des Stückes und die Lösung der dramatischen Verwickelung in Einklang mit dem Willen des Geschickes (und der Götter) ist. Weil Schraders Aufsatz und die Ansichten, welche er in seiner Beurteilung des deus ex machina vertritt, im ganzen noch für die jetzige Auffassung massgebend sind, will ich mich auf eine kurze Kritik der genannten drei Punkte einlassen. Und bemerke schon im voraus, dass der erste, den Schrader hervorhebt, mir falsch scheint, der zweite — hauptsächlich schon von Aristoteles angezeigt — ganz richtig, der dritte gewissermassen richtig, aber keineswegs in dem Sinne, wie ihn Schrader darstellt.

Der erste Punkt, den Schrader hervorhebt, enthielt, dass der deus ex machina verwandt wurde, um die Anforderungen der Tragödie und der Mythe zu vermitteln. Beispiele sind der Philoktetes, das einzige auf uns gekommene Stück, in dem Sophokles einen μηχανή-Schluss verwendet, und der Orestes. In diesen beiden Dramen findet aber durchaus kein gleichartiges oder vergleichbares Verhältnis statt. Denn im Philoktetes hätte der tragische Konflikt ganz einfach und durch geringe Umgestaltung ohne deus ex machina gelöst werden können, während dagegen die Verwickelungen im Orestes derart geworden, dass sie schwerlich ohne Vermittelung eines Gottes hätten gelöst werden können. Schraders Meinung betreffs des Orestes, dass hier »das Verhältnis ein dem Sophokleischen Philoktet ganz ähnliches ist«, scheint mir ganz und gar unrichtig. Dies ist aber nur Nebensache. Schraders

Hauptfehler ist aber der, dass er glaubt, wir hätten keine Tragödie erhalten, wenn nicht die Handlung gerade auf diese Art und Weise verfolgt worden wäre und zu dem Punkte, wo ein Eingreifen von Seiten des Gottes notwendig war. Diese Schraders Meinung scheint mir ganz unbegreiflich, und hat er sich auch vorsichtigerweise mit rein kategorischen Aussprüchen in dieser Richtung begnügt ohne irgend welche Beweise. «Der Charakter des Philoktet braucht nur etwas weniger hart und trotzig hingestellt zu werden, und es gelingt dem Neoptolemos, ihn umzustimmen, wie er ihn jetzt schon zum Schwanken bringt (V. 1350 ff.). Aber wo bleibt dann das Tragische der Charaktere wie der ganzen Entwicklung? Wir haben dann ein paar schöne und spannende dramatische Scenen, aber keine Tragödie» (p. 553). Verhält es sich wirklich so? Würde uns fürwahr der Philoktet als keine wirkliche Tragödie, sondern nur als einige spannende Scenen erscheinen, wenn wir uns dachten, dass die Sinnesveränderung des Neoptolemos, sein jetzt hervortretender edler Charakter und seine Biederkeit auf den Philoktet einen so tiefen Eindruck machten, dass er auf einmal seinen Trotz hinwegwarf und sich entschloss dem Neoptolemos zu folgen! Schrader stimmt doch der Auffassung von K. O. Müller ganz bei, dass die Erscheinung des Herakles nur eine äussere Peripetie bewirkt; der innere Umschwung, die wahre Peripetie liege in der vorhergegangenen Rückkehr des Neoptolemos zu seinem echten, angeborenen Naturell, und sei ganz in Sophokles Geiste durch die Charaktere und den Gang der Handlung selbst motiviert. Ich vergesse niemals, welch ein überwältigendes Gefühl

mich befiel als ich zum erstenmal den Philoktet las; diese ergreifende Schilderung von Philoktets Verzweiflung und besonders der gewaltige Kampf, welchen der junge Neoptolemos mit sich selbst ausfocht, machte auf mich einen so mächtigen Eindruck, wie fast kein modernes oder antikes Drama früher oder später; und wenn schliesslich Neoptolemos den entscheidenden Entschluss gefasst und nach Philoktet zurückgekehrt war, um ihm den Bogen zu überreichen, welch einen herrlichen Schluss dieser herrlichen Tragödie würde es geben, dünkte mir, wenn Philoktet einzig und allein durch Neoptolemos edle Gesinnung zu dem gebracht wurde, wozu ihn keine Versprechungen, Drohungen oder Zwang jemals hätten bringen können. Denn irgend ein anderer Schluss schien mir, der dann nur noch wenige griechische Tragödien kannte, ganz unmöglich. Auch vergesse ich nie, wie sehr getäuscht ich mich fühlte, als ich später fand, wie Sophokles in Wirklichkeit sein Drama gestaltet hatte. Noch heute habe ich gewissermassen denselben Gedanken von dem Drama wie damals, wenigstens insofern, dass das Drama, ausgeführt wie oben bemerkt, eine wirkliche und wahre Tragödie im besten Sinne des Wortes geworden wäre.

Nun, diese Auffassung sollte doch von meiner eigenen subjektiven Meinung herrühren können. Wenn aber Schrader dieselbe kritische Methode an dem Orestes anbringt, dann erscheinen seine Gründe einer ruhigen und objektiven Betrachtung als durch und durch unhaltbar. Weshalb legt der Dichter aber nicht die Situation und die Charaktere von vorn herein so an, dass sich das schliesslich nur durch das Eingreifen

des Gottes zu Erreichende aus sich selbst bildet? Desshalb nicht, weil er dann keine Tragödie geben würde» (pag. 556). Schrader meint, — sich dabei auf die Worte Aristophanes', des Byzantiners, stützend, dass das Stück eine mehr für die Komödie passende Katastrophe hätte — dass es notwendig sei, uns einen tragischen Schluss so nahe wie möglich vor Augen zu führen, damit das ganze Stück nicht ins komische geraten würde. Nach triftigen Gründen für die Richtigkeit seiner Ansicht sucht man bei Schrader vergebens. Es scheint eigentümlich, wenn er mit der Behauptung auftritt, dass wir, wenn Handlung und Charaktere so gestaltet worden wären, dass das Eingreifen des Gottes nicht notwendig gewesen wäre, dadurch keineswegs eine Tragödie erhalten hätten. Man fragt sich aber, wie Handlung und Charaktere dann hätten angelegt werden müssen; die Beantwortung dieser Frage bleibt uns Schrader schuldig. Mir sind zwei Sachen vollkommen klar. Erstens, dass, wenn der Dichter vom deus ex machina keinen Gebrauch hätte machen wollen, eine gründliche Umgestaltung der dramatischen Handlung notwendig gewesen wäre. Zweitens, dass doch schon die Mythe an und für sich, welche im Orestes des Euripides enthalten ist, ganz besonders für eine Tragödie sich eignete. Oder lässt sich ein dankbarer Stoff einer Tragödie denken als eine dramatische Schilderung, wie Orestes nach dem Muttermorde von seinem Volke zur Rechenschaft gezogen wird, eine Darstellung des Konfliktes, welcher darauf erfolgen musste, der Rettungsversuch des Orestes und seiner Freunde u. s. w. That es wirklich not, dieses zu dem Punkte auszuführen, wo kein anderer Ausweg mehr

da war als einen Gott in die Handlung eingreifen zu lassen?

Schraders Behauptung scheint mir also unbegründet, wenn er erklärt, der deus ex machina sei in diesen beiden Stücken notwendig gewesen, weil wir sonst keine wirkliche Tragödie erhalten hätten, wenn in ihnen Charaktere und Handlung so gestaltet worden wären, dass eine Götteroffenbarung um den dramatischen Konflikt zu lösen nicht erforderlich gewesen wäre. Die Argumente beider Dramen passten an und für sich für die Tragödie und beide hätten auch so gestaltet werden können, dass eine Götteroffenbarung nicht notwendig gewesen wäre. Was Sophokles dazu hat veranlassen können, doch eine solche einzuführen, darüber wage ich mich nicht mit Sicherheit auszusprechen. Ich betrachte es aber nicht als unwahrscheinlich, dass religiöse Motive dazu beigetragen haben. Möglich ist es ja auch, dass es dem Dichter schien, das Drama würde etwas mehr wirkliche Handlung erhalten und auch Anforderungen an äusserem Glanze besser entsprechen können, als wenn die Entwickelung des Dramas durchgehends von psykologischen Motiven bedingt worden wäre. Im Orestes verstehen wir leichter, weshalb die Göttererscheinung eingeführt worden ist. Es giebt vielleicht kein Drama von Euripides, in welchem die Bemühung des Dichters, durch abwechselndes Spiel und unerwartete Scenen die Zuschauer zu ergötzen, deutlicher hervortritt. Es unterliegt auch gar keinem Zweifel, dass er dieser seiner Lust zufolge auch solche Scenen eingeführt, die in keinem organischen Zusammenhang mit der Handlung standen (vgl. oben pag. 62). Deshalb dürfen wir uns nicht wun-

dern, wenn seine Lust solche Scenen einzuführen ihn zu weit getrieben, so weit, dass der tragische Knoten nicht mehr auf natürliche Art zu lösen war — u. b. wenn er nicht der traditionellen Mythengeschichte gar zu viel (vgl. oben p. 58) Gewalt anthun wollte. Diese Erklärung widerspricht keineswegs den übrigen beiden bereits (pag. 59) von mir erwähnten Motiven betreffs der Einführung des deus ex machina im Orestes, sondern ist, im Gegenteil, mit ihnen leicht in Einklang zu bringen. Es sind diese Gründe: teils dass der Dichter in diesem Stücke seinen Protest gegen die Aischyleische Auffassung ausgesprochen, nach der Orestes der Strafe seines Muttermordes wegen enthoben werden müsse, und gerade dieser seiner Überzeugung gemäss, die Freisprechung Orestes' — was die vaterländische Tradition unbedingt verlangte — nicht auf rein natürliche Weise als Konsequenz von der Gestaltung der Charaktere und der Handlung hat hervorgehen können lassen, sondern dem Eingreifen der Gottheit die Schuld hat geben müssen, teils dass der Dichter auf diese Weise den religiösen Gehalt des Stückes hat retten wollen. Es ist ja leicht zu erklären, dass der Dichter, als er fand, dass den letztgenannten Gründen zufolge das Eingreifen der Gottheit notwendig sei, verleitet wurde mit grösserer Kühnheit Momente einzuführen, die ohne Vermittelung des Gottes schwerlich einen befriedigenden Schluss herbeigeführt haben könnten.

Der zweite Faktor, welcher Schrader hervorhebt als dazu beitragend, dass der deus ex machina angewandt wird, ist der, dass er mitteilen sollte, was nach dem Stücke geschah. Dies Moment ist schon

bei Aristoteles erwähnt, wie aus der bereits angeführten Stelle hervorgeht, und unzweifelhaft mit vollem Recht. Man hat dieses auch ganz richtig damit in Zusammenhang gesetzt, dass die trilogische Verbindung betreffs des Inhaltes zwischen den drei nach einander gespielten Dramen nicht mehr wie bei Aischylos bestand. Und es war allerdings sehr oft eine schwierige Sache in dem engen Rahmen, den ein einziges Drama darbot, alle Antecedenzien eines Stückes, die zum Verstehen des Dramas notwendig waren, darzustellen, sowie auch den Zuschauern über die schliesslichen Schicksale der Personen, die im Drama geschildert worden waren, Aufschlüsse zu geben, und ausserdem ihnen manches auseinanderzusetzen, wofür sie während des Verlaufes der Handlung Interesse bekommen haben könnten. So kam es sich, dass der Euripedeische Prolog mit seinem episch erzählenden Stil einerseits und der deus ex machina mit seinen prophetischen Ansichten über die Zukunft andrerseits in dieser Beziehung Abhülfe thaten. Besonders augenfällig ist die Verwendung der Götteroffenbarungen gerade zu diesem Zwecke in den Dramen, worin der Dichter beabsichtigt in der Form der Mythe seine vaterländischen Gefühle zum Ausdruck zu bringen: es sei in der Schilderung, wie Athen eine ehrenvolle Rolle in den Streitigkeiten der mythischen Zeit gespielt habe oder um die Entstehung irgend einer vaterländischen Einrichtung zu verherrlichen. Ein deutliches Beispiel geben uns die Hiketiden, wo Athene ex machina mit politischen Anspielungen auftritt. Andere Beispiele bieten der Orestes, die Iphig. in Taur. etc. Wie Euripides im Anfange sehr weit vor die eigentliche Handlung zu-

rückgeht, zeigt er auch am Ende eine merkwürdige Geneigtheit auf solche Ereignisse, die derselben nachfolgten, anzuspielen, und dies ist auch der Fall, wo wir unschwer solcher Andeutungen entbehren könnten, ja wo sie unserm modernen Geschmack sogar ganz anstössig scheinen. Beweise liegen vor nicht blos in allen Tragödien, wo die Götteroffenbarung den Schluss ausmacht, sondern auch, und noch deutlichere, in den wenigen, die ein natürliches Ende haben. Ihrer sind eigentlich nur sechs da — denn die Medea schliesst, streng genommen, ἐξ μηχανῆς und in der ursprünglichen Abfassung der Iphig. Aulid. trat Artemis in der Schluss-scene auf —: es sind diese sechs: die Alkestis, die Hekabe, die Herakliden, der rasende Herakles, die Troaden und die Phönissen [1]). Unter diesen nehmen die Troaden eine besondere Stellung ein, da hier schon im Prologe auf das hingedeutet wird, was nach der Handlung des Dramas erfolgt. Was die Alkestis anbetrifft, der Hypothese nach (vgl. oben) das früheste von den auf uns gekommenen Stücken des Dichters, hat man vielleicht das Recht zu vermuten, dass der Dichter zur Zeit des Verfassens dieses Dramas noch nicht seine Praxis ausgebildet hatte. Unter den vier übrigen Dramen sind drei — die Hekabe, die Herakliden und die Phönissen — gewissermassen gleichartig. In ihren Schluss-scenen lässt der Dichter eine von den auftretenden Personen, unter Berufung eines Orakelspruches, auf eine nähere oder entferntere Zukunft

[1]) Was Sittl damit meint, dass es ausser der Medea und der Iphig. Aul. nur zwei Tragödien (Herakl. Phöniss.) mit natürlichem Schlusse giebt (III pag. 206), verstehe ich durchaus nicht. (Die Alkestis wird von Sittl als wirkliche Tragödie betrachtet).

hindeuten. So in den Herakliden Eurystens, durch dessen Worte der Dichter die politische Tendenz des Dramas hervortreten lässt. In dem eigentümlichen Schlusse der Hekabe bekommt der Dichter Gelegenheit durch Polymestors Mund, der durch Dionysos, ὁ θρᾷξ μάντις, die Zukunft erfahren hat, auf das Geschick sowohl der Hekabe als des Agamemnon und der Kassandra hinzuzeigen. In dem weit ausgedehnten Schlusse der Phönissen wird einerseits auf die Antigone-Mythe, andrerseits auf die Oidipus-Koloneus-Mythe hingedeutet; charakteristisch ist die Erwähnung Oidipus' von χρησμὸς λοξίου V. 1703 f. Ein ähnliches, loses Hinzufügen von Ereignissen und Hindeuten auf dieselben, die eigentlich nicht in die Sphäre der dramatischen Handlung fallen, widersprechen unserm Begriffe von der Einheit der Tragödie. Deswegen haben wir aber, meiner Meinung nach, durchaus kein Recht, nur aus diesem Grunde einen derartigen Schluss für unecht zu halten. Sehr bekannt ist ja der Streit betreffs der Echtheit des Schlusses in den Phönissen, der durch Wecklein erst zu stande gekommen ist. Hierüber ausführlicher weiter unten.

Dass Euripides entschieden dazu geneigt gewesen ist, eine Mythe mit einer oder mehreren gleichartigen in Zusammenhang zu bringen, geht aus dem Gesagten deutlich hervor; seine bestimmte Technik in Bezug auf die Verwendung von Prolog, Göttererscheinungen und Orakelsprüchen giebt es deutlich an die Hand. Unsern Gefühlen widerstreitet es. Sicher ist aber, dass wenigstens viele von den Alten ganz wie Euripides daran Geschmack fanden, dass sie es mit Vergnügen sahen, wie die eine Mythe mit der andern verknüpft

wurde. Beispiele finden wir in den Werken anderer Dichter. Am meisten bekannt ist wohl Aischylos' Sieben gegen Theben. Der, welcher die Schluss-scene gedichtet, wo Antigone und Ismene auftreten. — der Dichter sei Aischylos oder (wahrscheinlicher) irgend ein späterer [1]) — hat ganz dieselbe Lust verspürt, den Schluss einer Tragödie mit einer anderen zusammenzubinden.

Drittens hebt Schrader hervor, dass die Göttererscheinungen in den Schlüssen der Dramen dazu da sind um zu betonen, dass die dramatischen Verwickelungen und die schliessliche Lösung derselben in Einklang mit dem Willen des Geschickes und der Götter geschehen. Dieses Moment ist auch gewissermassen ganz richtig, es geht aber aus dem bereits Gesagten hervor, dass wir es keineswegs so zu fassen haben, wie Schrader und mit ihm die bisherige Ansicht es gethan, nämlich, dass wir glauben, Euripides habe um seiner eigenen Überzeugung willen eifrig danach gestrebt, das Drama in Übereinstimmung mit dem Willen der Götter und des Geschickes zu bringen. Er thut es infolge des Zwanges, womit ihn die Tradition fesselte: dieser gemäss musste die dramatische Entwickelung dazu dienen, dass sie zeigte, wie der Wille des Geschickes und der Götter doch zu allerletzt herrschend werden. «Es musste eine ernste und erhabene Poesie sein, die ein Weltbild gab und Gott in der Geschichte zeigte, wie die homerische».

Es ist ja einleuchtend, dass dieses Moment nicht in allen Dramen auf dieselbe Art und gleich scharf

[1]) Bergk (Litt. Gesch. III pag. 305) denkt an Euphorion.

hervortritt. In einigen Dramen hat der Dichter keine Gelegenheit gehabt, seine oppositionelle Auffassung hervortreten zu lassen, oder er hat sie nicht zeigen wollen — so kann auch der Schluss eintreten ohne irgend einen grellen Gegensatz in der Anschauung. So in der Helena und der Iphig. Taur. Der Schluss, welcher hier das Auftreten des Maschinengottes bewirkt, steht in vollem Einklange mit der vorherigen Handlung; in dieser ist kein polemischer Charakter, der ausgesöhnt werden musste, hervorgetreten. Je grösser aber die Schärfe, mit welcher der Dichter im vorangehenden Teile des Dramas gegen die religiösen Traditionen aufgetreten, dess grösser die Notwendigkeit dieses, des Anscheines wegen, in der Schlusspartie zu bemänteln, dess grösser wird auch die Disharmonie zwischen dem Schlusse und den übrigen Teilen des Dramas. So besonders in dem Ion, in dem Orestes und der Elektra. Es ist zu merken, dass in sämmtlichen diesen drei Dramen sich die Polemik des Dichters gegen Apollo richtet; und es ist durchaus nicht unmöglich, wie oben schon bemerkt, dass dies aus politischen Gründen geschah. Ja, sogar in zwei von diesen Dramen, dem Ion und der Elektra, hat der Dichter es gewagt, in der Schluss-scene selbst durch den Mund des Maschinengottes seine eigene Opposition in äusserst vorsichtigen Worten hervortreten zu lassen. So im Ion V. 1557 (siehe oben p. 69) und etwas deutlicher in der Elektra V. 1244: σὺ δ' οὐχὶ δρᾷς, Φοῖβός τε Φοῖβος — ἀλλ' ἄναξ γάρ ἐστ' ἐμός, σιγῶ σοφὸς δ' ὢν οὐκ ἔχρησέ σοι σοφά, αἰνεῖν δ' ἀνάγκη ταῦτα. Scheint es nicht, als ob der Dichter in diesen Worten αἰνεῖν δ' ἀνάγκη ταῦτα seine eigene Meinung ausgesprochen hätte: Apollo, der

Gott der Weisheit, hat thöricht gesprochen — ich sehe mich aber dazu genötigt, es zu loben! Übrigens hatte wohl auch Euripides sich kaum so zu äussern gewagt, wenn er nicht gerade durch diesen Tadel gegen die Heiligkeit Apollos und des Delphischen Orakels vaterländische Saiten angeschlagen hatte.

Wir haben die wichtigsten Motive erwähnt, welche Euripides dazu bewogen haben dürften, den Göttererscheinungen eine solche Vorliebe zuzuwenden. Abgesehen von den rein äusseren Faktoren, nämlich der Erfindung und Ausbildung der Flugmaschinen, woran das von Kuhlenberg hervorgehobene Moment von dem Grossartigen und Effektvollen in einer solchen Offenbarung sich anschliesst, sind obige Motive zu suchen, teils in der Möglichkeit, die Mythe über die eigentliche, dramatische Handlung hinaus fortzusetzen (um auf diese Weise Ersatz für die verlassene trilogische Verbindung zu bilden und damit auch Weissagungen in politischer Absicht einzuschalten), teils auch in dem Streben des Dichters, das Drama in Harmonie mit der religiösen Tradition zu bringen, den religiösen Gehalt des Dramas zu retten und den Forderungen, welche in dieser Beziehung an dasselbe gestellt wurden, zu geneigen.

Hier kann möglicherweise noch eine Sache als sekundärer Faktor angeführt werden. Ich meine das Erfordernis der Einheit, welches der Dichter gewissermassen durch seine Schlüsse ἐξ μηχανῆς gewahrt hat; dieser Faktor ist ihm wohl doch kaum selbst bewusst geworden. Ich will dies Moment mit einigen Worten berühren, obwohl es vielleicht, streng genommen, nicht zum Gegenstand unserer Untersuchung gehört; eben

im Zusammenhang mit meiner Behandlung der Göttererscheinungen dürfte jedoch ein Wort darüber nicht unzweckmässig sein.

Schon Aristoteles stellt diese Anforderung an das Drama auf, die Handlung müsse einheitlig sein (Poetik cap. 8. 9). «Im allgemeinen sind unter Fabeln und Handlungen die episodenhaften die schlechtesten». Moderne Dramatiker fordern dasselbe.

Allerdings ist es wahr, dass wir, was die grosse Mehrzahl der griechischen Dramen betrifft, die Handlung einheitlich, d. h. von einem leitenden Gedanken beherrscht, finden. Dies braucht jedoch keineswegs zu bedeuten, dass ein teoretisches Erfordernis der Einheit schon zur Zeit der drei grossen griechischen Dramatiker geltend gemacht wurde. Die Praxis geht in der Regel der Theorie voraus. Und Sophokles wäre nicht der Ideal-typ eines dramatischen Dichters gewesen, wenn er nicht ganz unbewusst, ganz inspiriert die Notwendigkeit der Einheit in der dramatischen Handlung gefühlt hätte. Sophokles berühmte Worte hinsichtlich seines grossen Vorgängers: εἰ καὶ τὰ δέοντα ποιεῖς, ἀλλ' οὐκ εἰδώς γε könnten wohl vielleicht in gewissen Beziehungen auf ihn selbst Anwendung finden. Davon zu einem teoretisch gefühlten und ausgesprochenen Einheitsbedürfnis war die Entfernung gross.

Es wäre in der That sehr erklärlich, wenn ein derartiges teoretisches Erfordernis dramatischer Einheit sich noch nicht geltend gemacht hätte.

Zuerst müssen wir bedenken, was das Drama eigentlich war. Es war ein Stück Mythengeschichte in dramatisierter Form. Der Dichter hatte das Recht, nach Belieben irgend eine Mythe ganz oder teilweise

zu dramatisieren. So konnte es ja eintreffen — denn der Brunnen, aus welchem er zu schöpfen hatte, war doch nicht unversiegbar — dass er bisweilen seine Zuflucht zu solchen Mythen nehmen musste, die sich nicht in jeder Hinsicht unter einheitliche Gesichtspunkte bringen liessen. Es war dann natürlich, dass die Forderung der Einheit sich nicht immer allzu stark geltend machte. — Dabei müssen wir auch die Art und Weise, worauf das Drama historisch entstanden ist, in Betracht nehmen. Die Tragödie hat sich wie die Komödie aus der chorischen Poesie entwickelt. Und immer ist wohl der Chor bei den Griechen als Hauptsache angesehen worden. Es war lange nur der Chor, der den Siegespreis erhielt; erst vom Jahre 452 an wetteiferten auch die Protagonisten der Tragödien um den Preis; und noch lange waren die komischen Schauspieler von der Konkurrenz ausgeschlossen [1]). Wenn aber der Chor auch die erste Stelle in Bezug auf Rang und Würde einnahm, so wurde dessen wirkliche Bedeutung für das Drama gleichwohl immer geringer. Die episch-dramatischen Elemente wurden allmählich den chorischen nicht nur ebenbürtig, sondern bald die in Wirklichkeit wesentlichen. Der Chorgesang wurde dem Dichter vielmehr eine Bürde und wir finden, dass dieselbe ihm oft ziemlich lästig fällt. Als äusserste Konsequenz können wir die Embolima des Agathon bezeichnen. Machen wir uns jetzt die Situation klar. Der Chor war faktisch von sehr geringer Bedeutung — äusserst selten spielt derselbe eine Rolle: es gehört zu den Ausnahmen, wenn er z. B. im Ion.

[1]) Vgl. Bethe, Prolegom. zur Gesch. des Theaters, p. 19.

der Bitte des Xouthos V. 666 ungeachtet, die Sachlage kundgiebt, wie sie ihm erscheint, und der Handlung dadurch eine andere Wendung giebt; in der Regel wird der Chor unter einem mehr oder weniger angemessenen Vorwand zum Schweigen gebracht oder ganz und gar vernachlässigt. Dem Namen nach aber war er das Wesentliche. Es war also erklärlich, dass diese Chorpartieen, welche als Hauptsache galten, thatsächlich aber hinderlich und unwichtig waren, das Drama spalten mussten, und dass ein teoretisches Erfordernis der Einheit sich unter solchen Umständen nicht leicht geltend machen konnte: erst mit dem Wegfallen des Chores konnte das Gefühl für die dramatische Einheit recht hervortreten.

Betrachten wir die Dramen des Euripides, so können wir wohl auch aus ihnen darauf schliessen, dass die Forderung der Einheit noch nicht völlig bewusst hervorgetreten sei. In Herkules und Hekabe kann man fürwahr mit gutem Willen noch ein leitendes Prinzip entdecken [1]). Was aber sollen wir z. B. von Andromache sagen? Man bekommt beim Lesen des Dramas unwillkürlich den Eindruck, der Dichter habe, statt sich von einem leitenden Gedanken beherrschen zu lassen, ohne Vermittlung die eine Episode an die andere gereiht. Es scheint dem Dichter vor allem daran gelegen zu sein, einen so reichen und abwechselnden Inhalt wie nur möglich innerhalb des engen Rahmens des Dramas zu geben. Hier wenn jemals können wir sehen, wie der Dichter

[1]) Vgl. über Hekabe O. Wolter, Disputatio de Euripidis Hecuba, Nordhusae 1852. Trede, Qua arte Hecuba Euripidea composita sit, Kiel 1863.

eigentlich nur ein Stück Mythengeschichte dramatisierte — und so können wir auch die einfache Konsequenz verstehen, welche im Prologe und μηχανή-schlusse liegt. Und wenden wir uns zum Chore, so gilt es hier mehr als in den meisten anderen Dramen, dass derselbe eigentlich äusserst wenig mit der Handlung und deren Personen zu thun hat. Wie konnten hellenische Frauen sich für die trojanische Andromache interessieren?

Rein teoretisch war die Forderung der Einheit noch nicht hervorgetreten. Euripides aber wäre Euripides nicht gewesen, hätte er kein Gefühl dafür gehabt, dass Einheit in der dramatischen Handlung erforderlich war. Deshalb halte ich es für sehr wahrscheinlich, dass eine mitwirkende Ursache, warum Euripides die Göttererscheinungen mit solcher Vorliebe umfasste, darin liege, dass er dadurch Gelegenheit fand, die auseinander strebenden dramatischen Fäden so zu sagen in eine Hand zu sammeln, das dramatische Interesse auf einen Punkt zu koncentrieren und der bisweilen verworreuen und disharmonischen Handlung einen wenigstens dem Scheine nach leitenden Gedanken zu verleihen. Jedenfalls müssen wir erkennen, dass faktisch die fehlende Einheit bisweilen einigermassen, wenn auch nur oberflächlig und unvollkommen, durch die Göttererscheinung gewonnen wird.

In den Dramen, worin Euripides gegen die üblichen religiösen Vorstellungen polemisiert, hat er, wie wir gesehen, die Schluss-scene des Dramas oft so gestaltet, dass er die im Vorhergehenden gemachten Angriffe hier wieder gut zu machen und gewissermassen

zu sühnen versucht, dass er gleichsam hier von der Auffassung, der er im Vorigen huldigt, zu einer ganz anderen, mit der allgemeinen Meinung übereinstimmenden, übergeht. Die Schluss-scene des Dramas machte eine Negation, eine Palinodie aus.

In den Dramen, in welchen der Dichter vorzugsweise politische Zwecke im Auge hatte, verfuhr er gewissermassen auf eine gerade entgegengesetzte Weise. Hier war der Dichter, wie wir schon gesagt, nicht in Opposition zu der Auffassung seines Volkes, im Gegenteil kann er in dieser Hinsicht im allgemeinen als ein Sprachrohr der öffentlichen Meinung betrachtet werden. Dieser Umstand hat seinen politischen Dramen ein ebenso eigentümliches Gepräge aufgedrückt, wie das gerade umgekehrte Verhältnis seinen religiösen Schauspielen verliehen hat — wenn dies auch, wie oben erwähnt, sich auf gegenteilige Weise äussert. Auch in den politischen Dramen sind die Schluss-scenen in diesem Falle charakteristisch. In den vorhergehenden Partieen des Dramas hat der Dichter im allgemeinen die Forderungen der mythischen Tradition und der dramatischen Technik befolgt, in der Schluss-scene aber verändert er Charakter und Handlung auf eine Weise, die mit der vorherigen Behandlung nicht übereinstimmt, die aber dazu dient, direkt und positiv zu dem Zweck zu führen, welchen der Dichter aus patriotischen Gründen erreichen will.

Wir wollen die Wahrheit des Gesagten durch Beispiele zeigen. Dieselbe wird natürlich vor allem durch die beiden Zwillingdramen, die Herakliden und die Hiketiden beleuchtet. In diesen drückt der Dichter seine vaterländische Gesinnung am deutlichsten aus.

Man hat darüber gestritten, ob die Herakliden gegen die Spartaner oder die Argiven gerichtet seien. Obgleich diese Frage wohl gegenwärtig im allgemeinen richtig beantwortet wird, dürfte jedoch die folgende Untersuchung geeignet sein, dieselbe zu beleuchten und zugleich einen Einblick in die Dichtungsart des Dichters zu geben. Die Herakliden bieten in Bezug auf die Zeichnung der Charaktere verschiedene Schwächen und Unebenheiten dar, es sind aber in dieser Beziehung besonders zwei Inkonsequenzen, die für uns von Wichtigkeit sind. Auf die eine von diesen, welche den Charakter der Alkmene angeht, hat schon Wilamowitz (Excurse zu Euripides Herakliden, Hermes XVII, 338) aufmerksam gemacht: in der vorigen Hälfte des Dramas, «wo doch wirkliche Gefahr droht», bleibt Alkmene ruhig im Tempel des Zeus, während sie im zweiten Teile «die Bühne mit den Ausbrüchen wilder Leidenschaft füllt». Wilamowitz setzt dieses mit der Lücke in Zusammenhang, die sich unzweifelhaft in der Mitte des Dramas vorfindet, wo der Tod der Makaria in einer Episode aller Wahrscheinlichkeit zufolge geschildert wurde, ebenso wie ταύτην εὐγενῶς ἀποθανοῦσαν ἐτίμησαν. Eine solche Erklärung der Veränderung des Charakters Alkmenes ist jedoch gar nicht notwendig. Diese lässt sich vollkommen aus den vorhandenen Teilen des Dramas erklären: die Frage wird dadurch gelöst, dass man sie mit der zweiten Inkonsequenz, betreffs der Zeichnung der im Drama vorkommenden Charaktere, in Zusammenhang setzt. Diese Inkonsequenz gilt Eurysteus. In dem ganzen Teil des Dramas, welcher der Schlusspartie vorausgeht, wird der Charakter des Eurysteus auf eine äusserst unsym-

pathische Weise dargestellt. Dies geht schon aus den ersten Versen des Prologs hervor. Man hat mit allem Fug angenommen, die Worte, welche Iolaos hier ausspricht, bezögen sich auf Eurysteus. Diese unsympathische Schilderung erstreckt sich bis in die Erzählung von dem schliesslichen Streit, wo die Episode von der Herausforderung des Hyllos zum Zweikampf — offenbar rein Euripideischen Ursprunges! — dazu dient, das Erbärmliche in der Person des Eurysteus hervorzuheben:

ὁ δ' οὔτε τοὺς κλύοντας αἰδεσθεὶς λόγων
οὔτ' αὐτὸς αὐτοῦ δειλίαν στρατηγὸς ὤν,
ἐλθεῖν ἐτόλμησ' ἐγγὺς ἀλκίμου δορός,
ἀλλ' ἦν κάκιστος. (V. 813—816).

Wie ganz anders wird aber unsre Auffassung von Eurysteus in der Schlusspartie, wo er in eigener Person als Gefangener vor uns tritt. Hier zeigt sich die Persönlichkeit des Eurysteus geradezu sympathisch oder wenigstens in einem sehr versöhnenden Licht — sowohl für uns als noch mehr für die damaligen Athener — was zu der vorherigen Zeichnung seines Charakters im Widerspruch steht. Die Worte, womit Eurysteus die heftigen Ausbrüche der Alkmene erwidert, sind zugleich männlich und voller Besinnung:

γύναι, σάφ' ἴσθι μή με θωπεύσοντά σε
μηδ' ἄλλο μηδὲν τῆς ἐμῆς ψυχῆς πέρι
λέξονθ' ὅθεν χρὴ δειλίαν ὀφλεῖν τινα. (V. 983—985).

Er lobpreist Herakles, obwohl dieser ihm feindlich ist (V. 998). Er wünscht nicht den Tod, verlässt aber ohne Trauer das Leben (V. 1016, 1026).

Diese Veränderung im Charakter des Eurysteus hat sich ganz plötzlich ohne irgend eine Vorbereitung vollzogen. Und nun verstehen wir auch, weshalb der Dichter den Charakter Alkmenes verändert hat. Sie musste im Schlusse so auftreten wie es der Fall ist, eben um einen Hintergrund zu der ruhigen und grossartigen Weise, in welcher Eurysteus auftritt, bilden zu können. Die Veränderung und Inkonsequenz in der Charaktereutwickelung der Alkmene und des Eurysteus bedingen einander gegenseitig.

Warum hat aber der Dichter eine derartige Umgestaltung der Charaktere überhaupt für nötig gehalten? Dies hat ganz und gar von den politischen Zwecken abgehangen, welche er in dem Drama zu erreichen gewünscht hat.

Man hat mehrmals darzuthun versucht, die Entwickelung des dramatischen Ereignisses in den Herakliden beziehe sich im grossen und ganzen, wie auch in den Einzelheiten, auf gleichzeitige, geschichtliche Begebenheiten und sei mit denselben analog. Dass diese Versuche gescheitert sind, ist wohl heut zu Tage ziemlich anerkannt: es geht auch aus dem Folgenden indirekt hervor. Da aber der Dichter diese Mythe zum Gegenstand dramatischer Behandlung erwählte, hat er sich zum Hauptzwecke gestellt, Athen zu verherrlichen, dessen Edelmut und aufopfernde Gesinnung gegen die Kleinen und Unterdrückten zu erheben, was sicherlich den Athenern, besonders während der Tagen des peloponnesischen Krieges, angenehm gewesen sein muss. Specielle Andeutungen über damalige Verhältnisse giebt Euripides, in dem ganzen Teil des Dramas, welcher der Schluss-scene vorausgeht, eigentlich

nicht [1]). Im Gegenteil befolgt er im grossen und ganzen die traditionelle Mythe sehr getreu [2]). Und eben darum ist es unrichtig, Hindeutungen auf historische Ereignisse zur Zeit des Dichters und Analogieen mit diesen in dem Drama zu suchen. In der Schluss-scene aber verhält es sich ganz umgekehrt. Hier schweift der Dichter von der traditionellen Mythe ab, zwar nicht im Interesse der dramatischen Entwickelung und der konsequenten Charakterschilderung sondern vielmehr denselben zuwider. Dass die Sage Eurysteus im Kampfe mit Iolaos fallen liess, lehrt uns das Zeugnis des Strabo und des Pausanias (Strabo VIII c. 19, p. 377, Pausanias I 44, 10). Bergk [3]), der die Aufmerksamkeit gerade hierauf richtet, meint, Euripides habe diese Veränderung mit der ursprünglichen Gestalt der Mythe vorgenommen, damit Alkmene an Eurysteus ihre Rache befriedige. Nein, die Ursache liegt tiefer. Der Dichter war gezwungen, Eurysteus lebend vor Alkmene führen zu lassen, gerade um hier Gelegenheit zu bekommen, dem Drama eine politische Wendung zu geben. Denn hier am Schlusse — nicht aber früher — hat Euripides traditionelle Mythe und konsequente Charakterschilderung zu politischem Zwecke aufgeopfert. Der Grausamkeit und Heftigkeit Alkmenes, der Spartanerin, gegenüber, tritt die noble Gemütsart der Athener hervor, welche den gefangenen Feind schonen wollten. Eurysteus seinerseits, dessen Charakter hier

[1]) Vergleiche die sehr besonnene Untersuchung über diesen Gegenstand in den oben p. 33 citierten Diss. von Gualt. Schmidt, Qua ratione Euripides etc.

[2]) Vergleiche Bergk, Gr. Litter. Gesch. III p. 520, 521.

[3]) Litter. Gesch. III p. 521, anm. 170.

vorteilhaft erscheint teils im Vergleich mit dem Eindruck, den wir vorher im Drama von demselben bekommen, teils im Vergleich mit dem Charakter der Alkmene, und dessen vorige Verbrechen hier dadurch gemildert werden, dass sie als Folgen des Gebotes Heras dargestellt werden, versöhnt sich am Schlusse ganz mit den Athenern und weist auf den Orakelspruch des Loxias hin, wie er nach seinem Tode die Stadt der Athener verteidigen werde. Wenn wir dies beachten — namentlich wenn wir V. 1034 f. vergleichen, wo geschildert wird, wie die Nachkommen des Herakles einmal in das Land Attikas einrücken werden, mit dem Befehl an die Söhne des Herakles in V. 313 μήποτ' εἰς γῆν ἐχθρὸν αἴρεσθαι δόρυ, so scheint es unzweifelhaft, dass der Dichter sich am Schlusse mit Ausdrücken des Unwillens und des Tadels gegen die Spartaner und ihre Handlungsweise wendet. Dies ist um so deutlicher, als die Handlung des Stückes sonst eigentlich fordern würde, der Dichter solle sympathisch für die Herakles-Söhne auftreten. Der Forderung der dramatischen Handlung völlig gemäss, ist dies auch in dem ganzen vorhergehenden Teil des Dramas der Fall. Man vergleiche z. B. die vom Dichter selbst herrührende Episode, die von der Herausforderung des Hyllos zum Zweikampf handelt. Hier wird Hyllos gelobt:

στρατὸς δ' ἐπίγνοι', εἰς τ' ἀπαλλαγὰς πόνων
καλῶς λελέχθαι μῦθον εἰς τ' εὐψυχίαν. (V. 811. 812).

Dass das Drama in keiner gegen Argos feindseligen Stimmung geschrieben sein kann, geht ebenso deutlich aus dem Gesagten hervor. Der Argiver Eurysteus, dessen Charakter sowohl der Mythe als der Forderung der dramatischen Handlung gemäss, im vor-

hergehenden Teil des Dramas unsympathisch gezeichnet war, zeigt sich, wie erwähnt, in der Schlusspartie im Gegenteil in einem verhältnismässig vorteilhaften Lichte [1]. Nun ist es allerdings wahr, wie Decharme [2]) hervorhebt, dass die Wahl des Stoffes darauf deutet, Athen und Argos seien damals nicht verbündet gewesen, anderseits aber beweist die Behandlung desselben, dass zu jener Zeit wenigstens keine Feindschaft zwischen ihnen herrschte. Vielleicht hat man das Recht hieraus zu folgern, das Drama sei in einem Zeitpunkt verfasst, da Athen sich bemühte, in dem grossen Streite Argos auf seine Seite zu ziehen.

Eine vollständige Parallele zu den Herakliden bieten die gewiss später verfassten Hiketiden. Auch hier hat der Dichter zum Hauptzwecke, Athen zu verherrlichen: τὸ δὲ δρᾶμα ἐγκώμιον Ἀθηνῶν (Hypoth.) Die politischen Anspielungen sind jedoch hier viel deutlicher als in den Herakliden. Der eigentliche Kern des Dramas, die Weigerung der Thebaner die Leichen

[1] Mit dieser allgemeinen Inkonsequenz, welche sich in der Charakterschilderung vorfindet, müssen die kleineren, deshalb aber nicht weniger anstossigen Unebenheiten, die am Schlusse des Dramas vorhanden sind, in Zusammenhang gebracht werden. Am meisten in die Augen springend ist dabei, dass Alkmene die Athener welche verweigerten, Eurystens töten zu lassen V. 961 f., dadurch befriedigen zu können glaubt, dass sie die Leiche τοῖς πεπεδῆσθαι χρεών gab V. 1023 — davon hatten ja die Athener kein Wort gesagt! Euripides hat wohl Alkmene dies sagen lassen, um dadurch den Übergang zu der folgenden Aufforderung des Eurystens, ihn auf Pallene zu begraben, zu bilden, ohne dabei an die Inkorrektheit, die hierin lag, zu denken. Von anderen derartigen Flüchtigkeiten in der Schlusspartie des Dramas, siehe Bergk III p. 526, anm. 185.

[2] P. Decharme, Euripide et l'esprit de son théâtre Paris 1893, p. 197.

auszuliefern und die Ansprüche der Athener auf dieselben, einem heiligen griechischen Rechte gemäss, bezieht sich unzweideutig auf das Ereignis, welches Thukydides uns IV, 97 f. schildert: die Weigerung der Thebaner, die Toten nach der Schlacht bei Delion auszuliefern. Das ganze Drama ist gegen die Thebaner gerichtet und enthält häufig Angriffe gegen sie; anderseits beabsichtigt dasselbe ebenso offenbar, die Verpflichtungen, welche die Argiver Athen gegenüber hatten, hervorzuheben — das Drama ist wahrscheinlich zu der Zeit des Bündnisses, welches Argos und Athen (nach Thuk. V, 43 f.) im Jahre 420 schlossen, verfasst worden [1]).

Das Drama zerfällt in zwei Abteilungen: die erste, die mit V. 777 endet, enthält die eigentliche Handlung und hier dreht sich das Interesse um die zwei Hauptpunkte derselben, einerseits die Bitte um Hülfe, welche die Schutzflehenden an Theseus richten und seine Antwort hierauf, anderseits den Streit zwischen den Thebanern und den Athenern und den schliesslichen Sieg der letzteren; die zweite umfasst den übrigen Teil des Stückes, welcher, mit Ausnahme der Evadne-Episode, gar keine wirkliche Handlung enthält und wo das ganze Interesse sich um die Charakterschilderung der sechs Heerführer, welche gegen Theben ausgezogen sind, und die Trauerklage über die Toten dreht.

Zwischen diesen beiden verschiedenen Hauptpartieen des Dramas herrscht eine bestimmte Verschiedenartigkeit der Stimmung; und auch hier wie in den

[1] Die Gegenbeweise Haupts, II, p. 7 f., sind mit Recht unbeachtet geblieben.

Herakliden zeigt sich dies am deutlichsten in der Weise worauf die Charaktere dargestellt werden. Im vorigen Teil des Dramas, wo das Interesse für die Handlung selbst noch überwiegend ist, befolgt Euripides die traditionelle Auffassung, wie diese vor allem durch Aischylos ausgebildet worden ist. Dieser hatte in seinem Drama »Die Sieben gegen Theben« aufs bestimmteste Partei für Eteokles und gegen Polyneikes, der gottlos Waffen gegen seine Vaterstadt führte, genommen. Euripides hat sich auch im vorigen Teile des Dramas deutlich auf denselben Standpunkt gestellt. Admetos gesteht selbst (V. 156. 158 etc.), seine Unternehmung sei gottlos, und die Rede des Theseus in V. 195—249, wo uns ein gutes Quantum der eigenen politischen Ansichten des Dichters zum Teil wird, wendet sich scharf und ernstlich gegen dieselbe:

εἰς δὲ στρατείαν πάντας Ἀργείους ἄγων,
μάντεων λεγόντων θέσφατ', εἰς' ἀτιμάσας
βία παρελθὼν θεσμὸν ἀπώλεσας πόλιν
νεοις παραχθεὶς, οἵτινες τιμώμενοι
χαίρουσι πολέμου τ' αὐξάνουσ' ἄνευ δίκης κ. τ. λ.
(V. 229 f.)

Dasselbe ergiebt sich noch weit deutlicher aus V. 739 f., wo Admetos zugesteht, er und seine Anhänger hatten das Anerbieten einer Versöhnung, welches Eteokles μετρια θέλων ihnen gemacht, verworfen — hier lässt er also seine gottlose Hartnäckigkeit und die seiner Anhänger mit der Versöhnlichkeit des Eteokles kontrastieren. Es ist wohl anzunehmen, Euripides habe sich bei dieser Gestaltung der Charaktere vor allem von der herkömmlichen Auffassung bestimmen lassen. Vielleicht wurde er jedoch dabei teils von seinem

eigenen patriotischen Gefühl beeinflusst, so dass er den Vaterlandsverräter in einem unvorteilhaften Lichte erscheinen lassen musste, teils auch von dem speciellen Wunsche, zeigen zu können, wie Theseus, trotz seiner Auffassung des sittlich Empörenden und Gottlosen in der Heerfahrt des Admetos, es gleichwohl als seine Pflicht ansah, das gemeingriechische Recht, die Leichen nach den im Kriege Gefallenen zurückzubekommen, zu schützen, weshalb er auch auf die anmassende Aufforderung des Boten [1]) sich in Bezug auf den Streit und dessen Ursprung (V. 528 f.) eher auf die Seite der Thebaner stellt, sie aber infolge ὁ Ἑλλήνων νόμος dennoch auffordert, die Leichen zurückzugeben.

Im zweiten Teile des Dramas dagegen, von V. 778 an, bekommen wir einen ganz anderen Eindruck von der Stimmung den argivischen Heerführern gegenüber. Das Interesse für die Handlung selbst ist hier gering. Statt dessen tritt, wenigstens in gewissen Partieen, der politische Zweck des Dramas in den Vordergrund. Dies bringt die erwähnte Abweichung in der

[1]) Nebenbei eine Bemerkung! In der Rede des Boten 465—510 müssen wir die V. 494, 495 aus dem Text ausmerzen; durch dieselben wird der Zusammenhang verworren, und sie widersprechen den V. 467—469; wie man aus diesen Versen ersehen kann, weiss der Bote noch nicht, dass der Anwesende Admetos ist, und im Laufe seiner Rede erfährt er es nicht. Erst durch den Einwurf Admetos' V. 513 (ὦ παγκάκιστε) und Theseus' Antwort (σέ γ'. Ἄδραστ' . . .) wird er gewahr, dass Admetos gegenwärtig ist — eben zu dem Zwecke hat der Dichter den Einwurf des Admetos angebracht, mit gutem scenischem Effekt, und der Bote muss diese Wahrnehmung mit stummem Spiel begleiten. V. 496 hört zunächst mit V. 493 zusammen; Kapaneus dient als Beispiel, wie es geht, wenn ἄνδρες ἄνδρα καὶ πόλις πόλιν δηλούμεθα.

Schilderung der Charaktere mit sich. Wir beobachten es vor allem im Gespräche zwischen Theseus und Admetos V. 838—954. Schon in der ersten Äusserung des Theseus V. 838—856 merken wir den Übergang. Hier ist Theseus von dem Heldenmut, welcher die argivischen Heerführer beseelt, tief ergriffen und fordert Adrastos auf, seinen jungen Landsleuten davon zu unterrichten, πόθεν ποθ' οἵδε διαπρεπεῖς εὐψυχίᾳ θνητῶν ἔφυσαν. Darauf folgt die Lobrede des Adrastos über die gefallenen Helden. Hier hört man keinen Misslaut mehr. Die Tugenden und Verdienste eines jeden werden gebührlich in superlativen Worten hervorgehoben [1]). Es ist wahrscheinlich die Meinung Euripides, dass, wie Bergk es richtig hervorhebt (Litter. Gesch. III, p. 536, anm. 221) diese Schilderung der gefallenen Helden dem heranwachsenden Geschlechte geeignete Vorbilder vor Augen stellen soll [2]). Die Helden dieses Feldzuges gegen Theben, der soeben von sowohl Theseus als Admetos so scharf getadelt worden ist, werden also jetzt als Vorbilder für die athenische Jugend dargestellt. Am aller deutlichsten zeigt sich dieser Umschlag in den wohlwollenden Worten des Theseus über Polyneikes.

[1]) Eine Verschiedenheit in der Charakterbehandlung ist bereits von Decharme angemerkt worden, da er Eurip. p. 203, Anm. 4 zeigt, wie Euripides „en désaccord avec lui-même“, Kapaneus einmal als den Göttertrotzer, ein anderes Mal V. 861 bescheiden und liebenswürdig darstellt. Ich habe jedoch dieselbe oben nicht hervorgehoben, da ich meine, eine derartige Unebenheit könne ihre Erklärung darin finden, dass es an der vorigen Stelle der übermutige Bote ist, der von Kapaneus spricht und dabei natürlich so starke Farben wie nur möglich anwendet.

[2]) Vgl. I. Bruns, Das literarische Porträt der Griechen Berlin 1896, p. 57 f.

τὸν Οἰδίπου δὲ παῖδα, Πολυνείκην λέγω,
ἡμεῖς ἐπαινέσαντες οὐ ψευδοίμεθ' ἄν. (V. 928).

Euripides hat also hier im letzteren Teil des Dramas — seitdem die eigentliche Handlung schon ausgespielt ist — seinen politischen Ansichten Ausdruck gegeben. Der traditionellen Auffassung und der vorherigen Komposition des Dramas zum Trotze stellt sich der Dichter hier sympathisch den Argivern gegenüber. Wir wissen ja, dass diese Auffassung in dem später verfassten Drama «die Phönissen» konsequent durchgeführt worden ist; vor allem beim Vergleich zwischen der Handlungsweise des Eteokles und derjenigen des Polyneikes stellt sich der Dichter ganz entschieden auf die Seite des letzteren — in grellem Kontrast mit der Darstellung bei Aischylos. Ich halte es nicht für unmöglich, Euripides habe den ersten Impuls zu dieser Auffassung von den Handlungen und den Charakteren der beiden Brüder gerade von der Art und Weise bekommen, auf welche er hier, am Schluss der Hiketiden, von politischen Tendenzen geleitet, dieselben gestaltet hat.

In diesen beiden Dramen haben die politischen Ansichten des Euripides folglich einen bestimmten Einfluss auf die Komposition und die Charaktersehilderung ausgeübt. Dass politische Tendenzen sowohl in diesen als in mehreren anderen seiner Dramen zum Vorschein kommen, nicht nur in der Gestaltung des Dramas im ganzen genommen sondern auch in verschiedenen mehr oder weniger direkten Andeutungen oder Abschweifungen — das deutlichste Beispiel ist wohl der Ausfall gegen Sparta in der Andromache V. 445 — ist wohl bekannt und ich gedenke auch nicht dabei

zu verweilen; eine solche Einwirkung wie die in den zwei erwähnten Dramen, welche zur Folge hat, dass die Charakterschilderung auf eine überraschende Weise der politischen Zwecke halber, die der Dichter erreichen will, verändert wird, finden wir wohl auch in anderen Dramen, aber nicht so ausgeprägt wie hier. Dagegen dünkt es mir wahrscheinlich, der Dichter habe sich öfter auch bei der ursprünglichen (und konsequent durchgeführten) Gestaltung seiner Charaktere von seinen politischen Antipathieen bestimmen lassen. Dies gilt besonders in Bezug auf Menelaos und Helena. Hiergegen hat zwar Haupt nicht ohne allen Grund eingewendet [1]), man sei nicht berechtigt anzunehmen, dass der Dichter bei der Darstellung einer gewissen Person deren Vaterstadt gemeint habe, oder dass die griechischen Tragödiendichter »unter der Maske des Aigisth und der Klytaimnestra die Argiver. . . . unter Odysseus Gestalt die Ithaker schmähten», ebensowenig wie »Schiller in der Elisabeth die Engländer, Goethe im Alba die Spanier»; die Charaktere der betreffenden Personen wurden ihren Thaten entnommen. Freilich! Immer darf man gewiss nicht vermeinen, der Dichter habe in seiner Beurteilung einer mythischen Person deren Vaterstadt treffen wollen. Ich will aber auf ein paar Sachen aufmerksam machen. Bei den griechischen Völkern war das Gefühl der Zusammengehörigkeit mit den mythischen Ahnen viel stärker als bei uns. Und sicherlich waren die verschiedenen griechischen Völkerstämme für die Art und Weise, worauf ihre Heroen behandelt wurden, äusserst empfindlich. Ebenso gewiss

[1]) Haupt l. l. II p. 13.

wie es ist, dass das atheniensische Volk tief empört gewesen wäre, wenn jemand es gewagt hätte, seinen Nationalhelden Theseus zu verkleinern — ebenso gewiss scheint es mir auch, dass diese beständige Herabsetzung des Spartaners Menelaos nicht ohne Absicht, die Spartaner selbst zu smähen, statt gefunden habe; um so wahrscheinlicher muss dies sein, als Euripides ja an gewissen Stellen — speciell der oben citierten in der Andromache — das in rein dramatischer Beziehung Angemessene weit überschreitet und zu den Charakterzügen übergeht, welche für die Beurteilung der Spartaner gäng und gäbe waren. Und fürwahr — sobald der Dichter das über und zu Menelaos Gesprochene nur ein einziges Mal auf das ganze spartanische Volk bezogen hatte, waren die Athener leicht bereit, jedes Mal wenn der Charakter des Menelaos in irgend einem neuen Drama ihnen unvorteilhaft dargestellt wurde, dies aufs neue auf die Spartaner zu beziehen. Haupt hat hervorgehoben, dass die Charakteristik, welche Menelaos und Helena im allgemeinen bei Euripides zu Teil wird, gehe unmittelbar aus ihrer eigenen Handlungsweise hervor. Dagegen habe ich einzuwenden, dass menschliche Handlungen doch von verschiedenen Gesichtspunkten aus gesehen und beurteilt werden können, und dass wenigstens die Handlungsweise des Menelaos durchaus nicht in sich selbst Anlass dazu giebt, ihn als den feigen, wortbrüchigen Ränkeschmied zu betrachten. Wir brauchen nur zu sehen, wie vorteilhaft der Charakter des Agamemnon im allgemeinen dargestellt wird — und doch muss man wohl zugestehen, dass es viel mehr Schande und ein grösseres Verbrechen ist, die Aufopferung der

eigenen Tochter im Interesse des Ehrgeizes zu gestatten — als erleiden zu müssen, dass die eigene Gattin während der Abwesenheit ihres Gemahls entweicht!

II.

1 Eigentümlichkeiten in der Komposition des Dramas, beruhend auf der vorigen Gestaltung der Mythe und von Wichtigkeit um dieselbe zu beurteilen.

Eine der aller wichtigsten Aufgaben, welche der höheren litterarischen Kritik vorgelegt sind, besteht darin, die Quellen, welche dem Dichter zur Verfügung gestanden haben, zu untersuchen und zu erforschen, auf welche Art und Weise und aus welchen Motiven er den Stoff, der ihm zunächst als Gegenstand seiner dramatischen Bearbeitung gedient, umgestaltet hat. Von dem Drama selbst und den Andeutungen, welche dasselbe geben kann, ausgehend, mit Hülfe der litterarren und anderen Quellen, die uns zu Gebote stehen, zur Genesis der Mythe zurückzugehen und davon ihre Entwickelungsgeschichte zu finden — dies ist eine Aufgabe, welche uns bei jedem Drama entgegentritt. Nur durch eine solche Untersuchung können wir das Drama selbst völlig verstehen. In dieser Beziehung bleibt uns noch das meiste zu thun übrig.

Es sind einige Fragen die Euripideische Helena betreffend, die ich hier einer Untersuchung unterwerfen will.

Züge aus der Mythe, welche Euripides in seiner Helena behandelt, finden wir vor allem bei Stesichoros und Herodotos

In der allbekannten Palinodie — welche ein anderes Gedicht ist als das, worin Helena zuerst geschmäht wird, wie es aus den Zeugnissen des Isokrates, des Plato und anderer hervorgeht, siehe Bergk, Poet. lyr. graec. III, 215 — hat Stesichoros, nach der Mythe durch seine Blindheit und die Erscheinung der Helena erschreckt, diese von aller Schuld freigesprochen:

Οὐκ᾽ ἔστ᾽ ἔτυμος λόγος οὗτος·
οὐδ᾽ ἔβας ἐν ναυσὶν εὐτέλμοις,
οὐδ᾽ ἵκεο πέργαμα Τροίας.

Aus diesen Versen (und übrigen Zeugnissen) geht unmittelbar nichts anderes hervor, als dass Stesichoros nicht einmal Helena in Gesellschaft mit Paris Sparta verlassen lässt — was übrigens gegen seine vollständige Freisprechung der Helena streiten würde.

Herodotos erzählt II, 112 f. eine ägyptische Legende, nach welcher Paris vom Winde nach Ägypten verschlagen und dort vor den König Proteus geführt worden; dieser übt auf solche Weise Gerechtigkeit aus, dass er Helena und die geraubten Schätze bei sich behält; Paris zieht allein nach Troja, erst auf dem Heimweg von dieser Stadt trifft Menelaos mit seiner Gattin in Ägypten zusammen.

Nun entstehen die mit einander zusammenhängenden Fragen: wie hat sich Euripides dem Stesichoros und dem Herodotos gegenüber verhalten? Wie Herodotos dem Stesichoros gegenüber? Was enthält das Gedicht des letzteren?

Diese Fragen sind äusserst schwierig zu beantworten und eine vollkommene Gewissheit werden wir wohl mit unseren gegenwärtigen Hülfsmitteln nicht erlangen. Ich lege zuerst die jetzt geltenden Ansich-

ten dar, wie sie vor allem aus den von grossartiger Gelehrsamkeit und bedeutendem Scharfsinn zeugenden Untersuchungen Welckers [1]), Hermanns [2]) und Bergks [3]) hervorgegangen sind. Nach den von diesen Gelehrten gewonnenen Resultaten hat Stesichoros Helena natürlicherweise nicht mit Paris nach Ägypten segeln lassen, er hat aber auch nicht die Sache so dargestellt, als wäre sie, in Übereinstimmung mit der Erzählung bei Euripides, von einem Gott dahingeführt worden; statt dessen ist sie entweder (Welcker) in Sparta oder der Umgegend geblieben [4]), oder (Hermann) von einem Gott «in Leucen insulam» geführt worden. Bergk begnügt sich mit einer reinen Negation: «vera Helena ubi terrarum fuerit, dum Graeci et Troiani propter simulacrum per decem annos pugnant, nescimus; neque enim tide dignus Schol. Aristid. III 150: εἰς Στησίχορον ἀναπτέσται· λέγει γὰρ ἐκεῖνος, ὅτι ἑλὼν ὁ Ἀλέξανδρος ἐπὶ ταύτης τῆς νήσου τῆς Φάρου ἀφῳρέθη παρὰ τοῦ Πρωτέως τὴν Ἑλένην καὶ εἰδώλου αὐτῆς ἐδέξατο». (Poet. lyr. graec. III 218; vgl. Litt. Gesch. III p. 555 Anm. 271).

Dies in Bezug auf Stesichoros. Hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Herodotos und Stesichoros hat Bergk folgende scharfsinnige Hypothese. Er findet die Vermittlung bei Homeros. Die Homerische Odyssee lässt den Menelaos mit der Helena auf der Rückfahrt von Troia in Aegypten verweilen. Es ist begreiflich,

[1] Kl. Schr. I, 148 f.

[2] Euripidis Helena, rec. G. Hermannus. Lipsiae 1837. Praefatio p. VIII f.

[3] Litt. Gesch. III, p. 553 f.

[4] Wie Hermann p. IX richtig hervorhebt, lässt sich diese Mutmassung kaum vertheidigen: «non magis vero potuit Spartae manentem facere, quod sic causam belli sustulisset».

dass, als später hellenische Ansiedler sich hier niederliessen und wissbegierige Reisende immer zahlreicher das alte Culturland am Nil aufsuchten, man eifrig den Spuren der heimischen Heldensage nachging. Da nun Stesichorus in seiner Palinodie, um den Ruf der Helena zu retten, gedichtet hatte, die Troer hätten statt der wirklichen Helena nur ein Schattenbild heimgebracht, so entstand in den Kreisen der ägyptischen Fremdenführer jene seltsame Umbildung der Sage, welche Herodot berichtet». — Was schliesslich das Verhältnis des Euripides zu seinen Vorbildern betrifft, so hat er, Bergks Ansicht nach, verschiedene Züge von jedem derselben entlehnt. Das Trugbild der Helena hat er dem Stesichoros entnommen, den Aufenthalt in Ägypten dem Herodot, und die Eidothea hat ihm Homeros geliefert.

Diese Zusammensetzung scheint beim ersten Betrachten völlig befriedigend. Sie kann doch eine nähere Prüfung kaum bestehen.

Es sind drei Fragen, welche ich als wesentlich aufgestellt habe. Auf jede von ihnen habe ich eine mit den geltenden Theorieen übereinstimmende Antwort geben können. Wenn es aber nicht von bereits fertigen Resultaten die Rede ist, sondern es uns vielmehr daran liegt, deren Richtigkeit zu untersuchen und schlimmsten Falls eine neue Lösung zu finden, so müssen wir alle die drei Fragen mit einander vermengen und dieselben sich gegenseitig erläutern lassen.

Die Schwäche der erwähnten Annahmen besteht vor allem darin, dass sie eigentlich nicht auf objektivem Grund stehen, sie stützen Hypothese mit Hypo-

these. Aber auch der auf diese Weise zusammengefügte Bau zeigt bedenkliche Mängel.

Zum Ausgangspunkt meiner Untersuchung nehme ich, im Gegensatz zu den erwähnten Forschern, weder das Fragment des Stesichoros, noch die Erzählung des Herodotos, noch die Helena des Euripides. Ich gehe vom Schlusse der Elektra des Euripides aus, wo, wie bekannt, der Dichter auf die Mythe, welche er in seiner Helena ausführlich behandelt, anspielt. Hier bekommen wir — was der Aufmerksamkeit der früheren Kritiker entgangen ist — eine feste Basis unserer Untersuchungen.

Helena ist im Jahre 412 verfasst, wie wir aus dem Scholiast. Aristoph. Thesmoph. 1021, mit Schol. zu den Frösch. 53 vergl., wissen. Dass die Elektra vor dem Jahre 412 verfasst worden, geht aus V. 1347 f. und aus der Parodie des Aristophanes in den Thesmoph. sicher hervor. Mit ziemlicher Sicherheit hat Weil — mit welchem beinah alle, z. B. Wilamowitz (A. E. 152 und Hermes 18, p. 223) übereinstimmen — die Aufführung in das Jahr 413 verlegt. Also hat Euripides — darüber sind wohl jetzt alle einig — in V. 1280 f. seine Helena, die er wohl damals schon begonnen oder wenigstens geplant hatte, auf diese Weise vorbereitet.

Wenn wir die Versen 1280—1283 in Elektra betrachten, finden wir bereits hier die allgemeinen Züge der im folgenden Jahre aufgefürten Helena oder näher bestimmt folgende: 1) die Unschuld der Helena (Ζεὺς . εἴδωλον Ἑλένης ἐξέπεμψ' ἐς Ἴλιον), 2) ihr Aufenthalt in Ägypten während des trojanischen Krieges (ἥκει λιποῦσ' Αἴγυπτον οὐδ' ἦλθεν Φρύγας), 3) sie hat niemals

das Schiff des Paris bestiegen, sondern τὸ εἴδωλον ist schon in Sparta an Bord desselben geführt worden (dies geht aus dem Zusammenhang und spec. aus dem V. 1283 deutlich hervor).

Ich erwähnte, man habe mit Recht bemerkt, Euripides bereite hier auf seine Behandlung der Mythe in Helena vor. Dies aber nur indirekt. Euripides äussert kein Wort darüber, dass er die Mythe im Einklang mit seinen jetzigen Andeutungen zu gestalten denke. Es ist also schlechthin eine Notwendigkeit, dass die Zuhörer diese Form der Mythe im voraus kennen müssen. Denn es ist undenkbar, dass er auf diese kategorische Weise etwas für die Zuhörer vollkommen Überraschendes mitgeteilt haben sollte. Alle in dem Erzählten vorkommenden Züge müssten den Zuhörern bekannt sein. Sie sind es auch in der That, das wissen wir. Die Gedichte des Stesichoros waren zu jener Zeit in aller Mund — das können wir aus der Art und Weise sehen, wie Aristophanes sie parodiert, ohne sie zu citieren (siehe Robert, Bild und Lied p. 24). Nun aber hat Stesichoros die andern Züge, welche wir oben in den angeführten Versen in Elektra vorgefunden: Helenas Unschuld, der Umstand, dass sie das Schiff des Paris nicht bestiegen, dass τὸ εἴδωλον schon in Sparta an Bord desselben geführt worden ist. Dies geht aus fr. 32 Stes. hervor. Wenn es nun wahr wäre, wie es allgemein angenommen wird, Stesichoros liesse Helena nicht in Ägypten anlangen, so müsste also Euripides dies anderswo geholt haben, und in diesem Falle natürlich — wie auch angenommen wird — bei Herodotos. Euripides hat die beiden Erzählungen zu einer zusammengefügt. Und eine der-

artige Annahme würde sehr wohl möglich gewesen sein, wenn wir nur mit der Helena des Euripides zu schaffen gehabt hätten. Glücklicherweise haben wir auch die Elektra. Und hier wäre es ganz unmöglich zu glauben, Euripides hätte diesen Zug von Helenas Aufenthalt in Ägypten dem Herodot entnommen. Einerseits war die Herodotisch-ägyptische Erzählung sicherlich nicht sehr tief in das Bewusstsein des Volkes eingedrungen, d. h. die Erzählung Herodotos' war den Gebildeten allerdings bekannt [1]), aber nur als eine ägyptische Mythe, und sie hatten dieselbe nicht mit ihren eigenen Sagen einverleibt. Euripides hätte sich wohl nicht in einer derartigen Nebenepisode wie diese so ohne weiteres auf eine ägyptische Erzählung stützen können. Anderseits, was noch wichtiger ist, Euripides hätte niemals hier, in der Elektra, eine solche kategorische Erklärung zwei so verschiedenen Quellen wie den Gedichten des Stesichoros und einer ägyptischen Legende entnehmen können. Die Zuhörer möchten diese beiden Versionen, jede für sich, noch so wohl gekannt haben — wie könnte der Dichter verlangen oder sich auch nur denken, sie hätten in ihrer eigenen Phantasie beide vereinen, sie gleichsam zu einer einzigen zusammenschmelzen können, wie er — der obigen Theorie nach — es selbst gethan haben sollte? Nein, es musste eine einzige und dazu weit und breit bekannte Mythe sein, welche den Worten in der Elektra zu Grunde lag. Die Erzählung Herodotos kann es nicht sein — in dieser ist Helena auch eigentlich ebenso schuldig wie in

[1]) Walckenaers alte Annahme, Herodot habe die Erzählung Euripides befolgt und nicht umgekehrt, ist natürlich schon längst aufgegeben.

der gewöhnlichen Mythe (sie ist ja doch dem Paris gefolgt). Also war es wohl doch die wohlbekannte Stesichorische Erzählung, welche dem Drama zu Grunde liegen musste und folglich hat Stesichoros Helena in Ägypten anlangen lassen [1]). Und sind wir durch Beweise so weit gekommen, so können wir auch hier stehen bleiben und zugeben, es sei wohl, rein subjektiv gesehen, annehmbarer, Euripides habe, da er Stesichoros im übrigen befolgt — vor allem ist dabei der hohe Grad von Unschuld und Frömmigkeit zu beachten, welchen Euripides, noch mehr als Stesichoros, ihr zuschreibt — sich ihn wohl auch in Bezug auf den Ort zum Vorbild genommen. Eine derartige Erklärung giebt uns auch eine bessere Lösung der Frage, wie die ägyptische Legende entstanden sei. Denn wie scharfsinnig Bergks Theorie auch sein mag, so scheint sie mir doch keineswegs befriedigend. Bergk stellt diese Mythe als eine Mischung dar von Homers Schilderung der Fahrt des Menelaos und der Helena von Troja nach Ägypten und derjenigen des Stesichoros, die Trojaner hätten ein Schattenbild den ganzen Weg von Sparta mit nach Hause gebracht. Es ist aber natürlich, eine derartige Erzählung könnte viel leichter entstanden sein, wenn Stesichoros den Aufenthalt Helenas während des trojanischen Krieges nach Ägypten verlegt hätte. Noch bleibt uns allerdings die Schwierigkeit übrig, welche darin liegt, dass die Stesichorische Mythe, die ja Helenas vollkommene Unschuld voraussetzt, die Basis der ägyptischen sein sollte, nach

[1]) So hat schon v. Hoff, De mytho Helenae Euripideae (Lugd. Bat. 1843) gemeint. Er hat aber keine Beweise, nur lose Vermutungen vorgebracht.

welcher Helena noch beinah ihre ganze alte Schuld trägt. Diese Schwierigkeit ist jedoch nicht unüberwindlich, denn man könnte sich ja die allgemeine (Homerische) Auffassung als Vermittlerin denken und fände es dann erklärlicher, dass die ägyptische Mythe aus der Stesichorischen entstanden sein könnte. Doch kann ich nicht umhin, meine Ansicht über diesen Punkt zu äussern, obwohl dieselbe keineswegs Anspruch darauf macht, etwas anderes als eine Hypothese zu sein. Mir scheint es, als sei die ägyptische Mythe nicht direkt von der Stesichorischen abhängig, sondern als hätten sie beide, eine jede für sich, ihren ganz selbstständigen Grund in der alten Volkssage. Dass es wirklich eine Sage gegeben, nach welcher Helena niemals nach Troja gekommen, beweisen die Worte des Scholiast Lycophr. 832 πρῶτος Ἡσίοδος περὶ (s. παρὰ) τῆς Ἑλένης τὸ εἴδωλον παρήγαγε (Bergk liest περιόδῳ γῆς, Geel περὶ τῆς Ἑλένης λέγων, Bücheler streicht περὶ). Vergl. auch Herod. 6, 61 und dazu K. O. Müller, Litt. Gesch. p. 338. Wie diese ursprüngliche Volkssage das Verhältnis darstellte, ist natürlich unmöglich zu sagen; sicherlich hat diese Sage wie alle, welche noch nicht durch die Schrift ihre Sanktion und eine feste Form erhalten, an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten eine etwas wechselnde Gestaltung bekommen, welche jedoch als durchgängiges Moment die Thatsache enthält, dass Helena niemals nach Troja gekommen. Diese Mythe ist dann durch Kolonisten nach Ägypten gebracht worden und dort hat sie, mit der Homerischen Erzählung verbunden, leicht die Erzählung der ägyptischen Legende veranlassen können. Eine solche Annahme beleuchtet dann auch

die Stesichorische Darstellung. Mag nun die Geschichte von der Entstehung der Stesichorischen Palinodie wahr sein oder nicht — für meinen Theil halte ich ersteres trotz alledem für sehr wahrscheinlich, da der Anfang der Palinodie in der That etwas derartiges andeutet, vgl. auch Bergk Litt. Gesch. II, p. 290 — soviel ist klar, nämlich dass Stesichoros durch einen bestimmten Anlass dazu bewogen wurde, Helena von aller Schuld freizusprechen. Es wäre aber weit schlimmer, wenn er ganz einfach aus eigener Erfindung die Erzählung von τὸ εἴδωλον hervorgebracht hätte, als wenn er sich zu seinem Zwecke einer Sage bediente, welche schon im Volke verbreitet war. Eine solche Tradition hat Stesichoros ohne Zweifel zur Stütze gehabt. Das eigentlich Neue bei ihm lag also meiner Meinung nach nicht in der Erdichtung der Geschichte von dem Schattenbild, die er im Gegenteil bereits in der Volkssage vorfand, sondern darin, dass er alle Konsequenzen aus derselben zog und sie auf solche Weise deutete, dass Helenas Unschuld dadurch auf glänzende Weise an den Tag gelegt wurde. Helenas Unschuld, das ist also die Neuheit, welche Stesichoros eingeführt: einesteils würde ein Dichter es kaum gewagt haben, eine gänzlich gegen alle mythische Tradition streitende Erzählung zu erdichten, andernteils wurde Helenas Unschuld auf weit kräftigere Weise gerettet, falls Stesichoros sich auf eine Volkssage stützen konnte.

Noch eine Sache hinsichtlich der Euripideischen Helena möchte ich gerne berühren. Es handelt sich um Theonoe. Man nimmt an, Euripides habe diese Persönlichkeit von Homer geliehen. Aus der hülfreichen Meerfei Eidothea in der Odyssee macht Euripides

die weise und zugleich wohlwollende Seherin Theonoe: Bergk Litt. Gesch. p. 555. Dies scheint mir unrichtig und zwar aus zwei Gründen.

Erstens geht wohl die Unrichtigkeit dieser Annahme aus Eur. Hel. V. 11 hervor, wo es heisst, die Tochter des Proteus habe erst Εἰδώ geheissen (codd. εἶδος, was Matthiae evident in Εἰδώ emendiert), sei aber später Theonoe genannt worden. Denn weshalb wird der Name Εἰδώ überhaupt genannt? Doch wohl deshalb, weil derselbe früher vorgekommen ist. Die Tochter des Proteus muss also in einer nachhomerischen Mythe erwähnt worden sein. Diese Mythe muss wohl recht bekannt gewesen sein und es ist wahrscheinlich, dass dieselbe gerade bei Stesichoros vorgekommen.

Noch einen Grund giebt es für diese meine Ansicht, nämlich die Beschaffenheit der Rolle Theonoes. Diese ist in mehr als einer Hinsicht eigentümlich. Dass in einem Drama eine Seherin vorkommt, welche gewillt ist, aufs Geheiss mitzuteilen, was in der Gegenwart geschieht und was in der Zukunft geschehen soll, schon das ist etwas Einzigartiges und sehr verschieden von der Anwendung, welche der alte Teiresias-typ erhalten, oder von den dunkeln, schwer zu deutenden delphischen Orakelsprüchen.

Doch nicht genug damit. Die Rolle der Theonoe ist auch vollständig überflüssig und für die dramatische Ökonomie unnötig, ja derselben eher hinderlich. Sie ist eigentlich nur bei drei besonderen Gelegenheiten von Bedeutung. Das eine Mal wird sie angewendet, um die von Teukros überbrachte Nachricht vom Tod des Menelaos zu dementieren. Teukros hatte berichtet, Menelaos sei durch einen Schiffbruch

auf dem Meere umgekommen, Theonoe tröstet Helena mit der Versicherung, dies sei keineswegs wahr. Auch wenn wir nicht schon die Botschaft vom Tode des Menelaos als unnötig betrachten müssten — die ganze Teukros-Episode ist jedenfalls recht unmotiviert und spielt nachher in der ganzen Handlung keinerlei Rolle[1]) — so wäre ja ein solches Dementi von Theonoes Seite nicht im geringsten notwendig, da Menelaos ja gleich darauf selbst erscheint und über alles Aufklärung giebt. Das andere Mal spielt sie eine Rolle, da sie von Helena und Menelaos gebeten wird, die Ankunft des letzteren ihrem Bruder gegenüber nicht zu erwähnen. Diese Bitte wird bewilligt und die Bedeutung der Theonoe-Rolle wird dadurch gleich null. Wäre Theonoe nicht gewesen, so hätte also hier die lange Scene, welche das Gespräch zwischen dem spartanischen Ehepaare und der Theonoe enthält, ohne den geringsten Schaden für die Ökonomie füglich ausgelassen werden können. Das dritte Mal spielt sie eine Rolle, als der Bruder sie für ihren Verrat bestrafen will: dies wird durch die Dioskuren vereitelt — und Euripides hätte wahrlich keines solchen Anlasses bedurft, um eine Göttererscheinung hervorzurufen. Ausserdem könnten auch V. 1045, 1046:

οὐκ ἂν σ' ἀνάσχοιτ' οὐδὲ σιγήσειεν ἂν
μέλλοντ' ἀδελφὴ σύγγονον κατακτανεῖν

[1]) Dies tritt vielleicht am deutlichsten V. 1173 hervor, wo Theoklymenos bei seiner Heimkehr erfährt, ein Grieche (= Menelaos) sei an's Land gestiegen. Teukros dagegen, der doch wohl nicht ganz unbemerkt von allen hereingetreten ist und mit Helena gesprochen, wird mit keinem Worte erwähnt.

genannt werden. Hier wird Menelaos durch die Gegenwart der Theonoe und ihre Weissagungskunst daran verhindert, auch nur an eine Tötung des Theoklymenos zu denken. Es hätte aber leicht irgend ein anderer Grund für die Unmöglichkeit dieses Ausweges angeführt werden können; und vor allem, der Gedanke an eine Ermordung des Theoklymenos liegt in diesem Drama kaum näher als der Gedanke, König Thoas in Iphigenie auf Tauris umzubringen, was ja in dem letztgenannten Drama mit keinem Worte erwähnt wird.

Dass es dem Dichter sogar recht schwer gefallen, mit dieser eigentümlichen Rolle der Theonoe zurecht zu finden, geht z. B. aus V. 535 f. hervor:

ἐν δ᾽ οὐκ ἔλεξεν, εἰ μολὼν σωθήσεται.
ἐγὼ δ᾽ ἀπέστην τοῦτ᾽ ἐρωτῆσαι σαφῶς,
ἡσθεῖσ᾽ ἐπεί νιν εἶπέ μοι σεσωσμένον

wo es notdürftig motiviert wird, weshalb Theonoe nicht der Helena alle zukünftigen Ereignisse geoffenbart habe; dies wäre vom dramatischen Gesichtspunkte aus unmöglich gewesen, weil dadurch all das Spannende der dramatischen Situation verloren gegangen wäre. Eigentümlich ist es ferner, dass der Dichter die fromme Seherin ihrem Bruder gegenüber geradezu mit einer offenbaren Lüge auftreten lässt (1372); auch dies war notwendig für die ruhige Entwickelung der Ereignisse, es zeigt aber genügend, dass der Dichter die Rolle der Theonoe zuweilen für die Ökonomie hinderlich finden musste. Eigentümlich sind auch V. 878—893: Uneinigkeit ist unter den Göttern ausgebrochen und heute soll bei Zeus eine Zusammenkunft stattfinden (ἔσται Futur!), natürlicherweise um zu bestimmen, wie die Sache geschlichtet werden soll. Es

ist aber Theonoe, welche zu entscheiden hat, ob der Wille der Kypris oder derjenige der Hera den Sieg davontragen solle. Wenn jedoch Theonoe die Entscheidung in ihrer Hand hält — und sie fasst ja auch gleich darauf ihren Entschluss! — so ist ja die Ratschlagung der Götter, welche später im Laufe des Tages (!) stattfinden soll, die reinste Komödie; ist wiederum die Entscheidung von der Ratschlagung der Götter abhängig, so begreifen wir nicht, wie Theonoe schon jetzt — und zwar nicht infolge eines Voraussehens des Ratschlusses der Götter, sondern aus rein persönlichen Gründen, welche V. 1006 u. f. angegeben werden — die Sache auf eigene Hand bestimmen kann [1]).

Theonoes Rolle ist also ebenso eigentümlich wie überflüssig, ja geradezu hinderlich für die Ökonomie. Es ist wohl kaum wahrscheinlich, dass der Dichter auf den Gedanken verfallen wäre, selbst eine solche Rolle zu erschaffen, wenn er sie nicht bei seinem nächsten Vorbilde, bei Stesichoros, vorgefunden hätte. Mit dem eigentümlichen Charakter der Rolle vor Augen, fällt es uns schwer zu glauben, Euripides habe dieselbe durch eine Umgestaltung der «hülfreichen Meerfei» Homers entstehen lassen. Dagegen verstehen wir ohne

[1]) Das Drama leidet auch an verschiedenen anderen Flüchtigkeiten. So V. 623, wo Menelaos ausruft ὦ ποθεινὸς ἡμέρα. ersehnter Tag! Aber Menelaos hat ja geglaubt, der Schattenbild sei die wirkliche Helena, also hat er sich ja nicht nach der wirklichen sehnen können.

V. 1560, also bevor Menelaos an Bord gestiegen, nennt er seine Kameraden ὦ πέρσαντες Ἰλίου πόλιν — Menelaos sollte also dumm und unverwegen genug sein, schon jetzt zu zeigen, dass er sie erkennt, obwohl er unmittelbar vorher 1543) sich vollkommen unwissend gestellt hat.

Mühe, dass der Dichter eine solche Persönlichkeit, die er bei seinem Vorbilde vorgefunden, beibehalten. Denn es kann nicht geleugnet werden, dass die Rolle — wenn sie auch im Ganzen als verfehlt angesehen werden muss — doch in vielen Beziehungen interessant ist und dazu beiträgt, der Handlung Leben und Abwechslung zu verleihen.

Ist diese meine Vermuthung, die Rolle der Theonoe-Eido finde sich schon bei Stesichoros vor, richtig, so erhalte ich auch eine sichere Stütze für meine oben dargestellte Ansicht, Helena sei wirklich bei Stesichoros wie bei Euripides von irgend einer Gottheit nach Ägypten versetzt worden.

Es geht also aus der vorhergehenden Darstellung hervor, Euripides sei weit mehr von Stesichoros abhängig gewesen, als bisher angenommen worden ist.

2. Die Komposition des Dramas von Bedeutung um Priorität oder Posteriorität zu beurteilen.

Dass sich Euripides oft von der Art, auf welche er vorher denselben oder ähnlichen Gegenstand behandelt, hat leiten lassen, ist ja allzusehr bekannt um hier eingehender erörtert zu werden. Ich erinnere nur an die grosse Ähnlichkeit zwischen den Herakliden und den Hiketiden, zwischen den Troaden und der Hekuba, zwischen der Helena und der Iphigeneia auf Tauris.

Von dem Verhältnis der beiden letztgenannten Dramen will ich hier nebenher eine Bemerkung machen. Wilamowitz hat in An. Eur., vor allem aus

metrischen Gründen, die Meinung ausgesprochen, die Iphigeneia auf Tauris sei um 411—409, also vor der Helena, aufgeführt worden. Schroeder [1]), der die frappante Ähnlichkeit — auch in rein sprachlicher Beziehung — zwischen den beiden Dramen angezeigt, begnügt sich mit der allgemeinen Aussage «*fabulas eodem tempore compositas esse*». Dagegen Christ [2]) und nach ihm E. Bruhn [3]) verlegen mit triftigen Gründen die Aufführungszeit der Iph. Taur. früher als die der Helena, «weil das stärker gewürzte Gericht dasjenige war, welches der Dichter zum zweiten Male auftrug». In der Helena hat sich der Dichter bemüht, denjenigen Motiven, welche er schon vorher in der Iph. Taur. benutzt hat, eine stärkere Farbe zu verleihen. In Bezug auf die näheren Detailles der Beweisführung verweise ich auf Bruhn. Indessen giebt es noch ein interessanter Zug, den ich für meinen Teil hinzufügen will, um die von Christ und Bruhn vertretene Ansicht zu stärken. In der Iph. Taur. und der Helena — nur in diesen beiden! — tritt uns das Verhältnis entgegen, dass der Maschinengott sich zu einer abwesenden Person in seiner Rede wendet: in der Iph. Taur. die Athene zum Orestes und in der Helena die Dioskuren zu der Helena. Dieses Verfahren ist in der Iph. Taur. motiviert:

μαθὼν δ', Ὀρέστα, τὰς* ἐμὰς ἐπιστολάς,
— κλύεις γὰρ αὐδὴν καίπερ οὐ παρὼν θεάς —
χώρει λαβὼν ἄγαλμα σύγγονόν τε σήν. (V. 1446—1448).

[1]) De iteratis apud tragicos Graecos, p. 88 f.
[2]) Handb. d. klass. Altertumswiss. VII² 222.
[3]) Eiml. Iph. Taur. p. 11 f.

In der Helena aber keineswegs. Hier sprechen die Dioskuren unmittelbar Helena an mit den Worten σοὶ μὲν τάδ' αὐδῶ, συγγόνῳ δ' ἔμῃ λέγω (V. 1662). Es scheint mir deswegen sehr wahrscheinlich, dass Euripides zuerst in der Iph. Taur. die Neuerung eingeführt, den Gott einen Abwesenden anreden zu lassen, und hier es deswegen auch nötig gefunden, dieselbe zu begründen, aber später in seiner bald danach aufgeführten Helena es nicht mehr als notwendig betrachtet, seine Verfahrungsart zu verteidigen. Wie natürlich, ware die Möglichkeit nicht ganz und gar ausgeschlossen, dass die Helena zuerst aufgeführt worden ist und dass Euripides später — es sei aus eigenem Triebe, oder weil er vielleicht deshalb getadelt worden ist — sein Verfahren hat motivieren oder entschuldigen wollen und daher in der Iph. Taur. auf gleichartige Weise den Maschinengott angewandt, jetzt aber mit dem verteidigenden Zusatze in V. 1447. Es scheint mir doch diese Erklärung schon an und für sich als sehr unwahrscheinlich, und alles spricht, wie mir däucht, für die andere von mir dargestellte Auffassung.

Wenden wir uns jetzt zur Frage betreffs der Elektra. Wie bekannt, ist es eine der am meisten umstrittenen Fragen, ob die Elektra des Sophokles oder die des Euripides die älteste ist. Für die Priorität der Euripedeischen Elektra trat Wilamowitz (Die beiden Elekt., Hermes XVIII) mit grosser Kraft und Schärfe ein. Neben seiner Beweisführung können wir ziemlich ruhig die übrigen, welche auf derselben Seite im Kampfe standen, ganz und gar beiseite lassen [1]). Und

[1]) Vollständiges Verzeichnis der angehenden Litteratur ist zu finden bei F. Kraus, Utrum Sophoclis an Euripidis Electra

jede Widerlegung muss zuallererst Wilamowitz' Beweisführung treffen. Seine Auseinandersetzung ist nun der Art, dass «man sich fügen oder gründlich widerlegen muss».

Bevor ich deshalb zu den positiven Beweisen, die es meiner Meinung nach in dieser Sache giebt, übergehe, will ich zuvörderst Wilamowitz' Beweisführung erwähnen. Er sucht «aus dem Inhalt, aus der Poesie» zu bestimmen, welches von den beiden Dramen das älteste ist. Und er that es mit vollem Recht betreffs dieser Dramen, denn die formalen Gründe, welche angeführt werden können und angeführt worden sind, beweisen so wenig, dass ihr Wert als Beweismittel nur ein sekundärer bleibt. In dem Inhalte sind die Beweise zu suchen. Wilamowitz' Darstellung beabsichtigt auch zu zeigen, dass die Darstellung des Sophokles von derjenigen des Euripides abhängig ist: das, was bei Sophokles oberflächlich und unbegründet ist, steht bei Euripides in seinem natürlichen und notwendigen Zusammenhang. Und zuerst wenn man Wilamowitz' Beweisführung durchliest, fühlt man sich wahrlich geneigt ihm beizustimmen. Nur durch ein selbstständig gemachtes Analysieren der beiden Dramen können wir uns klar machen, dass doch möglicherweise die Resultate, zu welchen Wilamowitz gekommen, nicht so ganz richtig sind. Mir scheint, als wenn er seinen Scharfsinn nur gar zu sehr daran angewandt hat, um Fehler und Unvollkommenheiten in Sophokles' Drama zu entdecken (und dieses zwar mit vollendeter Meisterschaft),

aetate prior sit quaeritur. Passaviae 1890; seitdem hat uns Vahlen (Hermes XXVI, p. 351) einen wertvollen Beitrag zur Lösung der Frage gegeben.

so dass, als die Reihe zum Analysieren des Euripideischen kam, sein kritisches acumen nicht so scharf wie gewöhnlich hervortritt und er hier nur zu konstatieren hat: «alles ist hier in natürlichem und notwendigem Zusammenhange». Meinerseits stellt sich die Sache vielmehr umgekehrt. Dass wir bei Sophokles mehrere Unvollkommenheiten in der Komposition vorfinden, ist allerdings wahr, diese sind aber, meiner Ansicht nach, doch nicht der Art, dass man deshalb die Züge, welche bei ihm selbst unbegründet hervortreten, als dem Euripides entlehnt betrachten kann. Dagegen finden wir bei Euripides mehrere Züge in der Komposition, die fürwahr «ganz äusserlich» sind und mit Bestimmtheit auf Sophokles als Vorgänger hindeuten. Ich glaube die Analyse des Euripideischen Dramas, welche ich sogleich geben werde, wird dieses an den Tag legen. Deswegen will ich vollständig die Elektra des Euripides auseinandersetzen – wo es nötig ist, unter Vergleich mit der Sophokleischen.

Der Gatte der Elektra giebt uns schon im Prolog die Voraussetzungen des Stückes, ganz in Euripides Manier, mit einem nichtssagenden und eigentlich unverständlichem Ausrufe: Du altes Argos, und Ihr, Ströme des Inachos [1]). Das Hauptinteresse des Prologs bietet uns die Scheinehe der Elektra. Elektra tritt auf mit einer Klage über ihr Schicksal; hier ist zu beachten, dass sie, nachdem sie in grösster Kürze von

[1]) Euripides lässt meistens seine Prologe mit einem Ausrufe anfangen in Alk., Androm., Elektra, Hiket., Kykl., Med., Phoen.. Dieses thut er natürlich, um dadurch dem epischen Prologe ein möglichst dramatisches Gepräge zu verleihen. In drei Dramen (Bacch., Hek., Troad.) beginnt er mit τί χρῆ.

Aigisthos (58) gesprochen, der Mutter die ganze Schuld ihrer Leiden beimesst. «Die verderbliche Tyndaris, meine Mutter, hat mich von meinem Heim hinweggejagt» — dieses in grellem Gegensatze zu dem, was ihr Mann soeben gesagt hat, dass die Mutter sie vom Tode gerettet, und dass Aigisthos den Plan von der Heirat der Elektra entworfen habe (V. 31). Schon hier tritt uns der Charakter der Elektra entgegen gerade so, wie wir ihn später in steter Steigerung vorfinden [1]). In der ersten Äusserung der Elektra bekommen wir auch zu wissen, dass die Ehe von Aigisthos und Klytaimnestra mit Kindern gesegnet war (V. 62). Dies ist ein neuer Zug. Bei allen andern ist ihre Ehe als kinderlos dargestellt worden. Euripides hat hier seine Vorgänger übertreffen wollen. In der Fortsetzung des Dramas werden sie nicht mehr erwähnt oder spielen irgend welche Rolle. Nach einem Wortwechsel zwischen der Elektra und ihrem Gatten, worauf sie sich entfernen, tritt Orestes auf, begleitet von Pylades und Dienern (V. 394, 766). Orestes hat die Nacht vorher am Grabe seines Vaters geopfert (90). Dieser Zug ist durchgängig bei Stesichoros, Aischylos und Sophokles. «Bei Stesichoros und Aischylos bildete es den Angelpunkt der Handlung». Bei Sophokles war es mehr «äusserlich» (Wilam.). Untersuchen wir aber, werden wir finden, dass das Opfern bei Euripides fast ebenso äusserlich ist. Sophokles gebraucht das Motiv von der Opferung — ausser um das Fortgehen des Orestes zu begründen — auch dazu um Chrysothemis

[1]) Betreffs der Darstellung von Elektras Charakter im Euripedeischen Drama, siehe den oben angeführten Aufsatz von Wilamowitz.

die Zeichen von der Ankunft Orestes' finden zu lassen. Ihre Botschaft wird freilich von der Elektra wegen der die Zeit über angekommenen falschen Nachricht zurückgewiesen und hat also keine Bedeutung für die Handlungsentwickelung selbst — in rein dramatischer Hinsicht aber stellt sie eine effektvolle Scene dar. Gerade diese Ironie des Dramas, dass die wahre Nachricht der Chrysothemis von einer falschen dementiert wird, ist ganz besonders dramatisch spannend — Weshalb hat Euripides die Grabesopferung behalten? Nur aus dem Grunde, weil er im Dialoge zwischen dem Pädagogen und der Elektra V. 508 f. Gelegenheit haben wollte, seinen Vorgänger Aischylos zu kritisieren. Welch ein Motiv ist vorzuziehen, entweder dasjenige, welches eine schöne, effektvolle Scene einführt, oder das, was Gelegenheit zu einer zwar spitzigen, nichtdestoweniger aber armseligen Kritik darbietet?

Pylades antwortet nicht auf Orestes' Rede. Sowohl bei Sophokles als bei Euripides ist er κωφὸν πρόσωπον Elektra kommt von der Quelle zurück; und Orestes, der sie für eine Sklavin gehalten (110), bekommt sogleich zu wissen, wer sie ist: meine Mitbürger nennen mich die arme Elektra. Diese Verse (115—119) sind da, um Orestes zu benachrichtigen, wer sie ist — auf eine ebenso plumpe Weise, wie in den Troaden V. 862 Menelaos verkündigt: Ich bin Menelaos, der viel gelitten u. s. w. Dann tritt der Chor hervor Ich gebe Wilamowitz darin Recht, dass der Chor bei Sophokles sein Auftreten nicht begründet, während wir bei Euripides eine derartige Motivierung vorfinden. Auch hiervon schliesst er darauf, dass das Drama des Euripides das ältere ist. Sehen wir aber, wie

es sich verhält! Zuerst ist doch schon bei Sophokles, was Wilam. selbst zugiebt, der Chor bisweilen nur ein konventioneller Anhang, vielmehr zum Hindernis als zum Nutzen. Dies schon genügt, um an den Tag zu legen, dass dieser Grund nicht eigentlich von so grosser Wichtigkeit ist. Wie verhält es sich aber in der That mit der Motivierung für das Auftreten des Chores bei Euripides? Der Chor ist gekommen, um Elektra zu bitten, an einem Jungfrauenchore teilzunehmen (V. 174). Hieraus macht Wilam. den übereilten Schluss, dass das ganze Verhältnis mit Elektras Ehe «offenkundig» ist (pag. 230). Wenigstens wissen Aigisthos und Klytaimnestra hiervon nichts, denn andernfalls hätte das ganze Motiv von der falschen Schwangerschaft wegfallen müssen. Übrigens erzählt Elektra selbst, dass sie es ihnen verheimlicht (V. 271) — und was ist im Grunde natürlicher als solch eine Heimlichhaltung? Dass der Fremde es zu wissen bekommt, ist nicht merkwürdig, denn Elektra weiss dann schon, dass dieser vom Bruder kommt, und da will sie ihm selbstredend alles wissen lassen. Der Chor weiss es aber auch: Die Chorpersonen sind also die Vertrauten der Elektra — nicht jedem hat sie es erzählen können, damit das Gerücht nicht an Aigisthos verbreitet werden sollte — und sie, die Chorpersonen, können auch schweigen und verstehen natürlich, dass es eine Sache ist, von der man stillschweigen muss. Und doch verlangen sie, dass Elektra an einem Jungfrauenchore teilnehmen sollte — in welchem Falle ja alles entdeckt werden müsse! Noch eigentümlicher ist es, dass Elektra als Grund ihrer Ablehnung mit keinem Worte diese Sache erwähnt, sondern nur sagt, dass es ihren

Leiden und ihrer Tracht nicht gezieme. Das Auftreten des Chores und sein Zusammenhang mit der Handlung ist also nicht so ganz tief begründet. Ich lasse hier beiseite, welches am besten ist, ein Chor, der sein Auftreten schlecht motiviert, oder einer, der es durchaus nicht motiviert.

Orestes und Pylades treten hervor aus ihrem Schlupfwinkel und eine sehr eigentümliche Scene fängt an. Orestes und Elektra teilen einander mit, was wir hauptsächlich schon wissen — vergebens aber fragen wir uns: warum entdeckt sich hier nicht Orestes der Elektra? Wilamowitz klagt (pag 238), dass bei Sophokles Orestes seine Schwester ohne Zweck leiden lässt, dass «die Scene gänzlich müssig ist». Hier müssen wir aber dem Dichter verzeihen, dass er sich von der Versuchung, welcher er ausgesetzt war, hat hinreissen lassen, eine Scene unvergesslicher Schönheit darzustellen — und Wilam. vergiebt es ihm auch. Er hat aber nicht im geringsten daran Anstoss genommen, dass Orestes bei Euripides, obgleich eine gute Gelegenheit sich dazu darbot, sich nicht der Schwester zu erkennen gab. Bei Sophokles lässt Orestes einige kurze Minuten zu Ende gehen, ehe er seine Identität verrät; (auch dem Pädagog hatte sich keine Gelegenheit dargeboten, der Elektra das wirkliche Verhältnis zu entdecken). Bei Euripides aber giebt er sich durchaus nicht zu erkennen, und erst der Pädagog offenbart seine Identität. Sogar wenn Orestes in V. 290, als er benachrichtigt wird von der Art und Weise, worauf die Leiche seines Vaters behandelt worden ist, sich vergisst und unvorsichtig spricht οἴμοι, τόδ' οἷον εἶπας sucht er es sogleich mit den Worten zu bemänteln: Wir Menschen

fühlen Schmerz auch, wenn wir bei denen, die uns nicht nahe stehen, Leiden wahrnehmen. Weswegen diese Geschlossenheit? Sie kann nicht auf Furcht vor dem Chore beruhen, denn teils pflegt dieser nicht derartige Äusserungen zu verhindern, und teils findet die wirkliche Entdeckung statt, ohne dass Orestes vor ihm bange ist. Euripides hat das Erkennen aufgeschoben, nur um Sophokles [1]) zu übertreffen! Bei diesem ist der Aufschub von den Verhältnissen motiviert, und nur einige Minuten wartet der Dichter mit dem Erkennen, wenn die Möglichkeit dazu da ist, und lässt dann, wie natürlich, Orestes sich selbst entdecken. Bei Euripides, wo die Scene nach dem Lande unter lauter Freunde verlegt ist, hätte sich Orestes sogleich zu erkennen geben können. Bei Sophokles aber war der Erfolg des Dramas zum Teil abhängig von dem Effektvollen und Spannenden, was im Aufschieben des Erkennens lag — die Hauptsache bei Sophokles war ja nicht wie bei Aischylos der Mord selbst, sondern das Erkennen! — und Euripides wollte ihm um nichts nachstehen.

Nach dem Gespräche der Geschwister tritt der Bauer ein und Orestes erhält auf seine Anfrage (V. 364) — die überflüssig erscheint, da er es durch die Worte des Chores in V. 339 zu wissen bekommen haben könnte — die Antwort, dass er Elektras Gatte sei. Nach einigen weitläufigen Betrachtungen über das, was einen Mann adelt, entschliesst sich Orestes hineinzugehen, und Elektra sendet ihren Mann zum Pädagogen, um Essen zu holen. Der Chor singt einen Ge-

[1]) Bei Aischylos geschieht das Erkennen fast gleich.

sang Jetzt tritt der Alte herein — und es darf uns nicht als anstössig erscheinen, dass die Zeit zum Verschaffen der Speise sehr knapp gewesen ist, denn in solchen Sachen sind die Dramatiker nicht gar zu genau. (Vgl. p. 11 Anm. 2.)

Die ganze Rolle des Pädagogen im Drama ist eigentümlich, und sicherlich die schwächste im ganzen Stücke. Sophokles lässt den Pädagogen, auch nachdem er Orestes gerettet, in Orestes' Gesellschaft bleiben und ihm jetzt nach Hause folgen, wo er seine Rache ausführen will Auf der Reise und in der Vaterstadt ist er Cicero. Er ist da, weil ja niemand im feindlichen Heim Anweisung und Orientierung geben konnte. Seine Rolle ist daher auch aufs innigste mit dem Stücke verknüpft. Keineswegs so bei Euripides. Hier ist der Pädagog nach der glücklichen Rettung des Orestes zurückgekehrt und wohnt jetzt, aus der Stadt hinausgetrieben, in der Nähe des Flusses Tanaos. Das äussere Motiv, warum Elektra ihn holen lässt, ist, dass er Speise mitbringen muss. Ausserdem sollte das Herz des Alten durch die Nachricht von Orestes erfreut werden. Diese Motive, um die Einführung des Pädagogen zu stützen, sind natürlich vom Standpunkte des Dichters rein scheinbar[1]) Die wirkliche Bedeutung für die dramatische Ökonomie ist eigentlich dreierlei Art. Wenn man von allen Seitenhieben auf Aischylos absieht — und besonders deshalb kann doch der Pädagog unmöglich einen Platz unter den Personen des Dramas erhalten haben — ist seine Aufgabe teils das Erkennen zu vermitteln, teils Orestes zu Aigisthos'

[1]) Dass das Motiv mit der Speise nicht berücksichtigt worden ist, hat schon Wilamowitz angezeigt.

Aufenthalt im Walde zu führen, teils Klytaimnestra von Elektra Nachricht zu geben. Bei eingehender Betrachtung aber finden wir, dass allem diesem ungeachtet die Rolle des Pädagogen gänzlich überflüssig ist, ja sogar für eine wahrscheinliche Handlungsentwickelung vielmehr hinderlich und anstössig. Wie schon erwähnt, wäre es bei weitem natürlicher gewesen, wenn Orestes selbst seinen Namen gesagt hatte. Und Elektra hätte ganz sicher kein Zeugnis vom Pädagogen als nötig erachtet, um von seiner Identität überzeugt zu sein. Denn im Grunde ist die Euripedeische Elektra viel leichtgläubiger als die bei Aischylos oder Sophokles, denn sie glaubt augenblicklich an seine Identität, als sie eine Narbe, die seit manchen Jahren da ist, erblickt. Um Orestes zur Opferstätte der Nymphen im Walde zu führen, scheint vielleicht die Rolle des Pädagogen als notwendig. Weil aber diese Opferstätte dem Wohnorte der Elektra sehr nahe lag, — denn dass sie nicht weit von einander entfernt waren, geht aus V. 748 hervor, wo der Lärm von der Mordscene bis hierher gehört wird — könnte ja Elektras Gatte, als er an die Arbeit ging (V. 78). Aigisthos gar zu leicht gesehen haben. Übrigens ist das ganze Motiv betreffs des Mordes im Walde ziemlich schwach. Der Mord hätte ebenso gut drinnen in der Stadt geschehen können. V. 615 τετχέων μὲν ἐλθὼν ἐντὸς οὐδὲν ἂν σθένοις ist eine willkürliche Motivierung oder richtiger durchaus keine. Und Aigisthos' Wunsch den Nymphen zu opfern ist «assez peu vraisemblable», wie Decharme pag. 348 richtig bemerkt. Um Klytaimnestra von Elektras Schwangerschaft zu benachrichtigen wäre eine Dienerin — denn Elektra als Bauernweib

lagen keine Hindernisse in den Weg eine solche zu besitzen — nicht nur zureichend gewesen, sondern auch bei weitem passender als der der Klytaimnestra entweder fremde oder auch verhasste und deshalb jedenfalls verdächtige Pädagog. Die Rolle des Pädagogen ist ein Seitenstück zur Rolle des Pädagogen bei Sophokles, sie ist aber bei Euripides unbegründet, und der Pädagog ist hier nicht eingeführt, um auf irgend eine Weise die Fäden der dramatischen Verwickelung zu lösen, die ohne ihn ebenso gut hätten gelöst werden können, sondern es sind vielmehr die dramatischen Fakta, welche eingeführt werden, um den Pädagogen zu beschäftigen.

Indessen entwerfen die Verbündeten, als die Erkennungsscene stattgefunden, ihren Plan. Hier muss man sich aber darüber wundern, dass Elektra, die doch ihrer Mutter gegenüber äusserst feindlich gestimmt war und ihr alle Schuld zu ihren Leiden gab, doch so leichtgläubig war, dass sie nicht einmal an die Möglichkeit gedacht hatte, dass die Mutter entweder gar nicht kommen oder auch so lange damit warten würde, bis sie, wie ihre Übereinkunft mit Aigisthos war, sich zuerst nach der Opferstätte der Nymphen begeben hatte. Sollte die Klytaimnestra ihr Wort brechen, das sie Aigisthos gegeben, — um bei Elektra zu opfern (vgl. V. 1138)? Weiter aber fragt man sich vergebens: Wozu in aller Welt dient der Betrug mit der erdichteten Schwangerschaft? Wäre es nicht bei weitem natürlicher gewesen, wenn Klytaimnestra wirklich ihren Weg zur Opferstätte der Nymphen fortgesetzt hätte, um auch in dieselbe Falle wie Aigisthos zu geraten. Hierzu gab es faktisch gar keinen Grund, der Dichter

hat aber die Sache gerade so gestaltet, teils um in der Handlung ein wenig Abwechselung bieten zu können, um nicht die Mordscenen von Aigisthos und Klytaimnestra so einförmig zu gestalten wie seine beiden Vorgänger es gemacht hatten, teils um die Streitrede zwischen Klytaimnestra und Elektra darstellen zu können (vgl. unten). — Fahren wir aber fort. Der Pädagog begleitet Orestes und Pylades zu der in der Nähe liegenden Opferstätte der Nymphen, wo Aigisthos sich befindet, um nachher Klytaimnestra entgegenzugehen. Alles geht nach Berechnung, der Mord wird ausgeführt, und ein alter Mann ἐν δόμοις kennt ihn wieder — was dem V. 285 durchaus nicht widerspricht, wo Elektra nur von ihren Bekannten redet. Der Pädagog ist aber weiter gegangen, begegnet Klytaimnestra und es gelingt ihm — um so bemerkenswerter, weil er, der Pädagog, sie darum bittet! — sie zu überreden, ihm sogleich nach Elektra zu folgen. Die Rolle des Pädagogen ist mit diesem zu Ende, und er erscheint nicht mehr im Stücke. Dass er nicht nach Elektras Wohnort zur selben Zeit wie Klytaimnestra kommt, ist natürlich, weil sie zu Wagen fährt.

Indessen sind Orestes und Pylades vom Mordplatze nach Elektra zurückgekommen. Freilich wundert man sich ein wenig darüber, dass Orestes nicht fragt, ob Klytaimnestra schon gekommen sei — was doch gar zu leicht, ja, nach gewöhnlicher, menschlicher Berechnung vielleicht doch mit gar zu grosser Wahrscheinlichkeit hätte stattfinden können, weil ja die in V. 774 erzählten Ereignisse eine sehr lange Zeit gedauert haben müssen — sondern ganz entschieden meint, sie sei nicht gekommen, während er auch nicht

daran zweifelt, dass sie wirklich bald eintreffen wird (V. 960). Im selben Augenblicke kommt auch wirklich Klytaimnestra zum Vorschein. Elektra reizt den unentschlossenen Orestes zum Muttermord. Klytaimnestra tritt jetzt auf, und nun fängt der Wortstreit zwischen ihr und Elektra an, welchen Vahlen eingehend und fein analysiert hat (Hermes XXVI, p. 352 f.). Ich will diesem nur noch eine Sache hinzufügen. Es sind nicht blos die Detaillen in dem Wortwechsel, die von Wichtigkeit sind. Es ist gerade das Vorkommen eines solchen Wortstreites. Dieser entsteht sogleich bei der Ankunft der Klytaimnestra, obgleich er bei einer solchen Gelegenheit, die hier fingiert war, keineswegs an seinem Platze war. Deshalb war Klytaimnestra doch nicht hierher gekommen, und man erwartet, dass sie nach der Sache selbst fragen würde. Sicherlich ist sich der Dichter dieses Fehlers bewusst, wenn er Klytaimnestra etwas heftig ausrufen lässt in V. 1123: «Warum hast du mich aber holen lassen?» Klytaimnestra macht nicht diese Frage, um eigentlich Antwort zu bekommen — denn sie wusste ja den ganzen Zusammenhang aus der Botschaft des Pädagogen, wie es auch Elektra richtig auffasst — sie thut es aber um ein Gespräch, das unter keiner Bedingung ein raison d'être beansprnchen konnte, zu beenden.

Ich habe die Umrisse des Dramas in grösster Kürze dargestellt. Wir wir gefunden, steht nicht alles in einem so natürlichen und innigen Zusammenhang, wie Wilamowitz meint. Diese Züge, die uns weniger befriedigen, deuten fürwahr nicht alle auf Abhängigkeit von Sophokles. Allein viele von ihnen zeigen es sehr deutlich. Zunächst mache ich einen Rückblick

auf einige Hauptpunkte im Drama, um dieses an den Tag zu legen.

Das Hauptinteresse im Drama knüpft sich unleugbar um die Person der Elektra. In der Zeichnung ihres Charakters hat Euripides eine vollständige Umgestaltung gemacht. Dass sie den Landtmann heiratet, ist ein echt Euripedeischer Zug; hierin ist Euripides ganz originell und vollkommen selbstständig gewesen. Als es aber galt aus diesem ein Drama zu erbauen, das mit dem Tode des Aigisthos und der Klytaimnestra endete, hat der Dichter sich nicht von dem Einflusse, welchen auf ihn die vorherige Dichtung des Sophokles ausübte, frei machen können. Die beiden Handlungscentra im Drama waren das Erkennen des Orestes und der Mord selbst. Damit die Scene, in welcher Elektra und Orestes einander finden, von guter dramatischer Wirkung werden sollte, hatte Sophokles geschickt die Handlung so gestaltet, dass sie erst in der Scene, wo der Dichter will, dass das Erkennen stattfinden soll, allein werden. Euripides, auf den die Sophokleische Bearbeitung Einfluss ausübte und der wohl einsah, dass gerade die dramatische Spannung, die dem schliesslichen Erkennen voranging, grösstenteils das Glück des Sophokleischen Stückes veranlasste, ist es aber nicht gelungen, weil der Schauplatz abwegs lag und unter lauter Freunden des Orestes, zu motivieren, weshalb Orestes der Elektra nicht seine Identität entdeckt, ja, er hat durchaus keinen Versuch zu einer solchen Motivierung gemacht. Bei Sophokles war der Pädagog notwendig, um Orestes in die Verhältnisse einzuführen und den Plan zu entwerfen. Er war notwendig, weil die Scene in Argos' Königshof

vorging. Es verhält sich nicht so, wie Wilamowitz meint, dass die Sendung des Pädagogen ohne Bedeutung sei. Nein, es war notwendig, dass Aigisthos und Klytaimnestra vorher durch die Botschaft des Greises — denn wegen seiner grauen Haare stand er nicht im Verdachte in gefährlichen Angelegenheiten zu kommen (V. 43 οὐδ' ὑποπτεύσουσιν ὡδ' ἠνθισμένον) — sich der Sicherheit vollständig hingeben konnten. Erst nachdem konnten die beiden Jünglinge eintreffen, ohne dass ihr Auftreten den geringsten Verdacht zu erregen brauchte. Dieser äusserst feine und in psykologischer Hinsicht meisterhafte Zug, der mir einer der aller besten in der ganzen Ökonomie des Dramas zu sein scheint, ist Wilamowitz gänzlich entgangen. Nur hierdurch ist seine Behauptung zu erklären, dass die Rolle des Pädagogen bei Sophokles unbegründet ist. Bei Euripides dagegen ist der Pädagog nach Sophokleischem Muster eingeführt worden. Die ganze Erkennungsscene ist in dramatischer Beziehung äusserst schwach. Dann kommt der Mordplan selbst. Aus der Art und Weise, wie er denselben entworfen hat, geht deutlich hervor, dass er sich bemüht hat, ziemlich originell zu sein und so viel wie möglich von seinen Vorgängern abzuweichen. Aber auch dieses ist ihm nicht vollständig gelungen. Um in den Mordscenen von Sophokles und Aischylos abzuweichen, verlegt er den Platz derselben ausserhalb der Stadt. Eine derartige Scenenveränderung war jedenfalls nicht notwendig. Der Grund, welcher angegeben wird, war natürlich nur scheinbar. Vielleicht hat hier doch auch das Interesse für die Einheit des Raumes den Dichter gewissermassen dazu veranlasst, obgleich sich kein Hin-

dernis darbot, dass die Ermordung der Klytaimnestra und des Aigisthos in der Stadt stattgefunden und später durch einen Euripideischen Boten nach dem Wohnort der Elektra berichtet worden wäre. Um mehr Abwechselung zu bewirken, wird der eine Mord ganz unmotiviert nach der Opferstätte der Nymphen, der andere nach Elektras Heim verlegt.

3. Eigentümlichkeiten in der Komposition des Dramas beruhend auf einer vorigen Recension und von Wichtigkeit um dieselbe zu beurteilen.

Dass Euripides mehrere seiner Dramen umgearbeitet hat, ist allgemein bekannt. Die sichersten und bekanntesten Umarbeitungen sind die des Hippolytos und der Medea. Ausserdem hat man — mit grösserer oder geringerer Wahrscheinlichkeit — solche in Bezug auf die Bakchen, den Autolykos, den Alkmäon u. a. angenommen. Eine derartige vorherige Recension eines Dramas hat oft insofern auch der folgenden ihr Gepräge gegeben, als in dieser letzteren Züge beibehalten worden sind, welche nicht mehr mit der übrigen Gestaltung des Dramas im Einklang stehen. Es ist gerade eine recht wichtige Aufgabe, einerseits infolge solcher Andeutungen auf die Gestaltung der vorhergehenden Recension zu schliessen, anderseits klar zu machen, zu welchem Zwecke der Dichter die vorgenommenen Änderungen angebracht hat.

In dieser Beziehung habe ich nicht vieles anzuführen. Ich will hier nur eine kleine Anmerkung in Bezug auf Hippolytos machen, welche möglicherweise

erläutern könnte, weshalb Euripides einen Zug, der sich im Hippolytus I vorfand, so wie er es gethan, beibehalten hat, einen Zug, der aber jetzt gewissermassen einen Widerspruch herbeiführt oder wenigstens zu Einwendungen Anlass giebt.

Wilamowitz äussert in der Einleitung seines Hippolytus p. 46, wo er die Spuren erwähnt, welche die erste Ausgabe [1]) in der Neubearbeitung hinterlassen

[1] Von den hauptsächlichsten Verschiedenheiten zwischen Hipp. I und II brauche ich hier nicht zu sprechen. Bekanntlich liegt der Grundunterschied im Charakter der Phaidra. In Hipp. I war sie ein freches Weib und erklärte selbst dem Hippolytus ihre Liebe. Man hat verschiedene Meinungen darüber, wie wir Phaidras Charakter im Hipp. II aufzufassen haben. Der Hauptzug ist ihr Streben, die αἰδώς (vgl. V. 47, 423. 489, 687, 717) zu bewahren. Die Auffassung ihres Charakters hängt grossenteils davon ab, ob man annehmen darf, die Amme mache mit dem Wissen und Willen der Phaidra dem Hippolytus den Liebesantrag. Bekanntlich hat Wilamowitz zuerst in seinen A. E., dann in seiner Ausgabe des Hipp. diese Ansicht der älteren gegenüber vertreten. Vgl. auch Kalkmanns De Hippolytis Euripideis quaest. novae Bonnae 1881. Der Worte Kalkmanns ungeachtet, «Hactenus, qui non stat a viri egregii partibus, eius iudicium in summo poetae tragici artificio interpretando occaecatum est» p. 11 bin ich doch der Meinung, dass in dieser Frage das letzte Wort noch nicht gesprochen sei. Deren Lösung hängt jedenfalls zuletzt von der Auffassung des schwerverständlichen Dialoges zwischen der Amme und Phaidra vor dem Chorgesange V. 525 ab. Die Worte der Artemis V. 1305 τροχοῦ δι᾽ ὠλεσ᾽ οὐχ ἑκοῦσα μηχαναῖς scheinen mir unbeachtet geblieben zu sein: ἑκοῦσα gehört in grammatischer Beziehung zu δι᾽ ὠλεσ᾽, der Meinung nach aber zu μηχαναῖς τροχοῦ: sie starb durch die Ränke der Amme, welche diese gegen ihren Willen gesponnen hatte. Lässt sich die Wilamowitzische Ansicht mit diesen Worten vereinbaren? Bestimmt will ich es nicht verneinen. — Jedenfalls ist Wilamowitz' Auffassung die bei weitem schönere, sie stimmt viel besser mit unserem modernen Geschmack überein. Eine Sache scheint aber Wilamowitz bei der Beurteilung dieser Frage ausser

hat: es ist nicht zu leugnen, dass die ursprüngliche sage, nach der Theseus den tod des sohnes lediglich durch die kraft seines fluches oder ein gebet an Poseidon bewirkt, hier viel angemessener sein würde als die ganz äusserlich beibehaltenen drei wünsche, zumal nicht einmal gesagt ist, dass Theseus das unheil wieder gut zu machen dadurch verhindert ist, dass er den letzten wunsch verbraucht hat». Poseidon hat Theseus versprochen, ihm drei Wünsche zu erfüllen; es wird in dem Drama nicht erwähnt, dass die zwei ersten erfüllt waren (vielmehr muss jeder, der den Vers 888 hört, einen bestimmten Eindruck des Gegensatzes bekommen); warum hat denn Theseus seinen zweiten Wunsch nicht dazu benutzt, den ersten wieder gut zu machen? Wilamowitz hebt richtig hervor, dies sei ein beibehaltener Zug aus dem vorigen Drama, und meint ebenso richtig, es wäre am angemessensten gewesen, wenn Euripides den in der ursprünglichen Mythe vorkommenden Fluch angewendet hätte. Hierbei fühlt man sich geneigt, sich noch eine Frage zu stellen: da der Dichter das Motiv von den drei Wünschen zu bewahren wünschte, warum hat er es nicht genau so behalten wie in der vorigen Bearbeitung, wo die zwei Wünsche bereits verbraucht waren? Das Aufheben der trilogischen Verbindung legte dabei natürlich gar keine Hindernisse in den Weg; der Dichter könnte ja

Acht gelassen zu haben, infolgedessen wir vielleicht nicht ganz unbefangen darüber urteilen können. Es ist dies der fatalistische Rahmen des Dramas. Derselbe ist von den Ränken einer eifersüchtigen Göttin, welche die Fäden in ihrer Hand hält, gebildet. Kann man, mit einem derartigen Hintergrund, einen allzu strengen Masstab auf die konsequente Durchführung der Handlung anlegen?

leicht Theseus hervorheben lassen, dass es sein letzter Wunsch sei, den er jetzt anwende, um seinen eignen Sohn zu strafen. Auf diese Weise wäre die ganze Schwierigkeit — die dem Dichter wohl kaum verborgen sein konnte — gelöst. Ich glaube jedoch, dass wir die Antwort auf diese Frage finden können, wenn wir auf die Entwickelung des Dialoges zwischen Theseus und Hippolytos Acht geben. Dieser Dialog scheint mir zugleich einen interessanten Einblick in die dramatische Technik des Euripides zu geben. Wenn wir die Verse 889 und 890 mit dem Verse 894 vergleichen, so ist es deutlich, dass Theseus hier daran zweifelt, ob Poseidon seine Bitte wirklich erfüllen werde. Wir gehen in dem Gespräch weiter und finden, dass Theseus während des ganzen folgenden Dialoges kein einziges Wort mehr von der Bitte, die er an Poseidon gerichtet, sagt, ja, es scheint fast, als hätte er dieselbe vergessen und als legte er jetzt das ganze Gewicht auf die Verbannung des Sohnes. Bezeichnend in dieser Beziehung ist ein Vergleich zwischen V. 889, wo Theseus gebeten hat, Hippolytos möchte diesen Tag nicht überleben, und V. 1045 ff., wo er ihm nicht einmal den Tod gönnt, da derselbe eine allzu glimpfliche Strafe seines Verbrechens wäre. Die Ursache dieser scheinbaren Inkonsequenz ist, meiner Ansicht nach, folgende: Hätte Theseus die Bitte, welche er an seinen Vater gerichtet, vor allem und bis ans Ende hervorgehoben, und dieselbe als sicher in Erfüllung gehend dargestellt, so wäre infolgedessen die Spannung unter den Zuschauern in hohem Grade erlahmt. In diesem Falle würden sie ja im voraus seines Sterbens gewiss sein und die Todesbotschaft würde ihnen eine natür-

liche und erwartete Sache sein. Nun lässt Euripides mit Absicht Theseus an die Erfüllung seiner Bitte zweifeln und dies eben bewirkt, dass Theseus, der anfangs Poseidon angerufen hat und später, ohne seine Bitte aufzugeben, auch noch eigene Massregeln (V. 893 f.) ergreift, in der Fortsetzung des Dialoges nur seinen eignen Racheplan, die Verbannung, hervorhebt. Dadurch tritt für die Zuschauer die Bitte an Poseidon in den Hintergrund und die Todesbotschaft wirkt überraschender und ergreifender. Mit dieser Betrachtungsweise würde der von Bergk, Nauck und Weil ausgemerzte Vers 1049 (= 898) vielleicht doch nicht für den Sinn ohne Bedeutung sein; selbst die Wiederholung vom V. 898 ist möglicherweise nicht ohne Absicht (Wilamowitz behält den Vers).

Wir verstehen jetzt, weshalb der Dichter nicht hier wie im Hippolytos I die Erfüllung der zwei dem Theseus gegebenen Versprechen schon vorher zugestattet hat. Denn hätte der Dichter dies Moment beibehalten und Theseus also die Kraft der Versprechen, welche Poseidon ihm gegeben hatte, erproben lassen, so hätte dieser darauf unmöglich die Erfüllung seiner Bitte bezweifeln können und diese ganze alternative Rache, die allmählich in den Vordergrund trat, um den Schlusseffekt um so kräftiger zu machen, hätte dadurch ihre eigentliche Bedeutung verloren. Es ist desto wahrscheinlicher, Euripides habe, gerade aus dem erwähnten Grunde, absichtlich den Fluch der Verbannung gegenüber in den Hintergrund treten lassen, als er später (V. 1167, 1241, 1411) den Fluch sowohl dem Hippolytos als seinem Gefolge bekannt sein lässt — ohne dass wir jemals erfahren, wie sie

Kenntnis davon erhalten (seitdem Hippolytus in V. 902 herbeigekommen ist, wird kein Wort davon gesagt). Anmerkungswert ist auch, dass der Chor, welcher doch V. 891 Theseus flehentlich gebeten, seinen Fluch zurückzunehmen, in dem Chorgesange, welcher der Botschaft vom Untergang des Hippolytus vorausgeht, des Fluches mit keinem Worte erwähnt, nur von dem Gedanken an die Verbannung sehr erfüllt war.

Euripides hat also meiner Meinung nach das Motiv von den drei Wünschen in rein dramatischer Absicht verändert. Und dies ist ihm gelungen. Er hat aber dadurch bei dem kritischen Zuschauer und Leser die oben aufgeworfene Frage erweckt: weshalb benutzt Theseus seine zweite Bitte nicht dazu, den Schaden wieder gut zu machen?

Mit dem Gesagten dürfen wir vielleicht auch einen anderen Umstand zu verbinden. Im Hippolytus I war Theseus in der Unterwelt, in der gegenwärtigen Behandlung ist er nur zufälligerweise auf einige Tage abwesend. Wilamowitz' Äusserungen darüber (p. 46) scheinen anzugeben, er sei der Ansicht, dass diese Änderung eine Folge des Aufhörens der vorherigen trilogischen Verbindung sei — wenigstens fühlt man sich selbst geneigt, diesen Schluss zu ziehen. Vielleicht verhält es sich auch ganz einfach auf diese Weise. Es ist aber eigentlich merkwürdig, dass Euripides das Motiv von der Ankunft des Theseus aus der Unterwelt nicht hat behalten können — das Aufhören der trilogischen Verbindung brauchte ja nicht Hindernisse in den Weg zu legen. Der Grund war aber vielleicht folgender: Euripides hatte in seiner vorherigen Trilogie die Erfüllung eines der Versprechen Poseidons mit

dem Aufenthalt des Theseus in der Unterwelt verbunden. Hätte er nun das Motiv betreffs des unterirdischen Besuches des Theseus behalten, so wäre es ihm, oder jedenfalls den Zuschauern, schwer gewesen — da der Dichter, aus welchem Grund es auch sei, die drei Wünsche hat beibehalten wollen — den unterirdischen Besuch von der Erfüllung des einen Wunsches zu trennen. Damit hätte Theseus eine Bestätigung von der Kraft der Versprechen seines Vaters bekommen und jeder Zweifel seinerseits wäre unbegründet gewesen. Und der Dichter hätte die dramatische Entwickelung nicht länger so durchführen können, wie er es jetzt, nach dem was ich oben gezeigt, gethan hat.

III.

Eigentümlichkeiten in der Komposition auf späteren Veränderungen beruhend.

In diesem letzten Kapitel will ich die Eigenheiten der Komposition berühren, an deren Vorhandensein der Dichter keine Schuld trägt, sondern welche durch spätere, bewusste Veränderungen der ursprünglichen Abfassung entstanden sind. Um über diese Sachen richtig zu urteilen hat man gewiss grosse Vorsicht von nöten. Vieles ist gerade auf diesem Gebiete gesündigt worden. Anderseits sind die in sich selbst verfehlten Versuche, dieses oder jenes für unecht zu erklären oder Lücken zu entdecken, wo solche nicht zu finden sind, durchaus nicht als nur vergebliche Gedanken-

übungen zu betrachten: diese Versuche sind oft von Wichtigkeit gewesen, indem sie unsere Kenntnis des betreffenden Dramas fördern und uns einen Einblick in die dramatische Produktionsweise des Dichters gewähren.

Hier wie vorher will ich nur einige einzelne Fälle berühren, wo ich einige neue die Fragen erläuternde Gesichtspunkte glaube vorbringen zu können.

Es sind besonders die Prologe und die Schlüsse der Dramen, welche umgestaltet worden sind.

In Bezug auf den Prolog im Ion hat, nachdem Schoemann in seinen «Scholien zu dem Prologe von Ion» [1]) verschiedene Inkonsequenzen und Unebenheiten im Verhältnisse des Prologes zu dem Drama selbst dargethan, G. Schmied [2]) daraufhin, indem er noch andere Schwächen aufweist, zu zeigen versucht, derselbe sei unecht. Eysert [3]) hat sich mit Sorgfalt und Scharfsinn bemüht, diese Anmerkungen zurückzuweisen, und im allgemeinen mit Erfolg. Seiner Beweisführung zufolge scheinen die Kritiker den Prolog aufs neue als echt anzunehmen (Vgl. z. B. Sittl Litt. Gesch.). Die Sache erscheint mir jedoch gar nicht sicher. Jedenfalls giebt es zwei Schwierigkeiten, welche es Eysert, meines Erachtens, nicht aufzuheben gelungen ist. Die eine, wo Eysert selbst zum Teil die Inkonsequenz gesteht, ist die Auffassung des Prologs von Ion als χρο-

---

[1]) Ich habe nicht Gelegenheit gehabt, das Buch Schoemanns zu lesen.

[2]) Der Prolog zum Ion des Euripides. Jahns Jahrb. 99, p. 520.

[3]) Über die Ächtheit des Prologes in Euripides Ion. Prag 1880.

σοφύλακα ταμίαν τε πάντων, während das Drama selbst ihn als einen gewöhnlichen Tempeldiener bezeichnet. Sollte man sich nicht denken können, die Auffassung des Prologes sei durch Missdeutung der Erzählung V. 1122 f., z. B. V. 1141 und 1159 oder auch des Verses 414 ἡμεῖς τά γ' ἔξω, τῶν ἔσω δ' ἄλλος μέλει entstanden, (gleichwie auch Wiskemann sich derselben unrichtigen Auffassung schuldig macht!)[1])? Ferner ist es jedenfalls eigentümlich, dass Apollo im Prologe sagt, die Wiedererkennung solle in Athen vor sich gehen, während sie im Drama in Delphi stattfindet. Dies wird jedoch nicht genügend durch Apollos Aussprüche am Schlusse (V. 1566 f.) erklärt — auch nicht durch Eyserts Worte, dass Eur. die Voraussicht der Götter der kunstvollen Schürzung des Knotens zum Opfer gebracht. «Die kunstvolle Schürzung des Knotens» hätte ja ganz dieselbe sein können, wenn auch Apollo sich nicht im Prologe geirrt hätte. Es kommt mir vielmehr vor, als hätte der Prologverfasser, gerade dem Schlusse des Dramas, spec. V. 1566 f. zufolge, sich von einem falschen Gefühle der Konsequenz dazu verleiten lassen, die falsche Prophezeihung Apollos im Prologe anzubringen. Dass aber der Prolog in seiner gegenwärtigen Gestalt nicht echt sei, darauf können wir vielleicht schliessen, nicht nur aus Einzelheiten in demselben sondern auch aus gewissen Eigenheiten in der Komposition des ganzen Dramas.

In V. 300 giebt Kreusa auf Ions Frage die Nachricht, dass ihr Mann σημοῖς ἐντρέψει Τροφωνίου um einen Orakelspruch zu erhalten. Xouthos kommt auch

[1]) Wiskemann, De nonnullis locis Ionis fabulae euripideae. Marburgi-cattorum 1872, p. 6.

ganz richtig V. 401 davon und berichtet ebenfalls, welche Antwort er bekommen hat:

οὐκ ἠξίωσε τοῦ θεοῦ προλαμβάνειν
μαντεύμαθ' · ἓν δ' οὖν εἶπεν, οὐκ ἄπαιδά με
πρὸς οἶκον ἥξειν οὐδὲ σ' ἐκ χρηστηρίων.

Sowohl Xouthos als Kreusa sollten also οὐκ ἄπαιδα nach Hause kommen. Merkwürdig genug spielt dieser Orakelspruch des Trofonios nicht die geringste Rolle in dem ganzen Stück. Und wir müssen doch aufs höchste darüber staunen, dass nicht einmal Kreusa in ihrer tiefen Trauer, als sie durch den Chor erfahren hat, dass wohl Xouthos ein Kind bekommen werde, sie selbst aber nicht, einige Vergleichungen zwischen den Worten des Trofonios und denjenigen des Apollo gemacht hat; aber mit keinem Worte deutet Kreusa auf den Orakel des Trofonios hin. In welcher Absicht hat der Dichter also die Trofonios-Episode eingeführt? Wahrscheinlich in keiner anderen als derjenigen, Ion und Kreusa Gelegenheit zu geben, in einem langen Gespräche das zu entwickeln — was die Zuschauer schon durch den Prolog wissen! Wäre der Prolog echt, so müsste es doch ermüdend auf die Zuhörer eingewirkt haben, beinahe dasselbe — bis auf einige Kleinigkeiten — was sie bereits durch den Prolog wussten, noch einmal zu erfahren — Sittl hebt hervor, der Prolog sei von nöten, «weil die verwickelte Handlung mit Ausnahme der Namen der Personen gänzlich erfunden ist». Letzteres, dass nämlich die Handlung im ganzen genommen von rein Euripideischem Ursprung sei, ist richtig; wir können es schon aus dem Schlusse des Dramas (vgl. den Prolog) sehen, wo es V. 1566

heisst, Apollo hätte die Absicht, die Wiedererkennungsscene nach Athen zu verlegen. Ein solcher Ausspruch deutet wohl darauf, dass die Erkennungsscene in der ursprünglichen Sage wirklich in Athen stattfand. Ist also das Versetzen der Scene nach Theben Euripideischen Ursprunges, so muss auch die ganze Intrigue, welche ja nur in Theben möglich ist, Euripideisch sein. Daraus folgt jedoch nicht die Echtheit des Prologes. Auch mit einem bei weitem weniger umfangreichen Prologe hätten die Zuschauer zufrieden sein können, da sie ja, wie erwähnt, nachher alle Voraussetzungen des Stückes erfuhren.

Mit dem Gesagten ist es natürlicherweise nicht meine Meinung gewesen, mit Bestimmtheit behaupten zu wollen, der Prolog sei unecht. Jedenfalls scheint es mir, als redete das schon Erwähnte mit grosser Wahrscheinlichkeit dafür.

Der Prolog der Troaden hat, wie bekannt, ein äusserst eigentümliches Gepräge. Er dient eigentlich nicht dazu, die Voraussetzungen des Dramas zu geben, sondern geht über das Drama selbst hinaus und enthält den Schluss des Ganzen. Das Drama selbst schildert den Übermut der siegenden Hellenen den Trojanern gegenüber. Der Prolog erwähnt die Strafe, welche die Sieger selbst erleiden werden. Was mir hierbei am eigentümlichsten erscheint, ist jedoch, dass das Unglück, welches nachher die Hellenen treffen wird, nicht eigentlich als eine Folge der Grausamkeiten, die sie an den Trojanern begehen — und welche im Drama geschildert werden — dargestellt wird, sondern mehr als rein persönliche Rache der Athene, weil ihr Heiligtum geschändet worden ist. So steht der Pro-

log mit dem Drama selbst in äusserst losem Zusammenhang.

Man hat an dem Inhalt des Prologs Anstoss genommen, so viel ich weiss hat aber niemand den Prolog deshalb für unecht erklären wollen. Und dies gewissermassen mit Recht. Denn an und für sich sollte gerade der eigentümliche Charakter des Prologs ja eine Garantie für die Echtheit desselben liefern können.

Ich kann aber nicht leugnen, dass diese mir nichts desto weniger zweifelhaft vorkommt. Betrachten wir V. 36 τὴν δ' ἀθλίαν τήνδ' εἴ τις εἰσορᾷν θέλει, πάρεστιν Ἑκάβη; aus diesem Ausdruck sollten wir nach gewöhnlichem Sprachgebrauche berechtigt sein darauf zu schliessen, der Prologverfasser dächte sich Hekabe auf der Bühne; dabei bedeutet πάρεστιν weniger als τήνδε, welches wohl immer so auf eine auf der Bühne befindliche Person deutet. Aus leicht begreiflichen Gründen lässt Euripides aber, wenn der Prolog von einem Gott hergesagt wird, niemals eine stumme Person auf der Bühne anwesend sein; es wäre selbstverständlich undramatisch, den Gott so sprechen zu lassen, dass die Zuschauer es hörten, sich aber zugleich vorstellen müssten, die auf der Bühne befindliche Person vernähme nichts. Erst am Ende der Rede deutet der Gott auf einen Eintretenden hin, z. B. Ion V. 78 ὁρῶ γὰρ ἐκβαίνοντα Λοξίου γόνον τόνδ'. Vgl. den Geist des Polydoros in Hekabe V. 52 γερσὶ δ' ἐκποδὼν χωρῆ τορὰ Ἑκάβη· περᾷ γὰρ ἥδ' ὑπὸ σκηνῆς πόδα Ἀγαμέμνονος. Hätte der Prologverfasser sich wirklich Hekabe als anwesend vorgestellt, so wäre dies gewiss uneuripideisch gewesen. Sollte er sich anderseits die Sache nicht so gedacht haben, wäre der Ausdruck sehr unschicklich.

Euripides drückt sich wohl nicht so über eine Person aus, die erst 60 Verse danach hervortritt; und die Sache wird nicht besser dadurch, dass man sich Hekabe ganz in der Nähe denkt.

Der Prolog hat aber auch andere Schwächen. Ich bin zu wenig Kenner des Euripideischen Sprachgebrauches, um mich in sprachlicher Beziehung darüber äussern zu wagen; jedenfalls sind verschiedene Ausdrücke ziemlich schlecht gewählt. An zwei Punkten besonders macht sich dies merkbar. Die Verse 36 f. lauten:

τὴν δ' Ἀθλίαν τήνδ' εἴ τις εἰσορᾶν θέλει,
πάρεστιν Ἑκάβη κειμένη πυλῶν πάρος
δάκρυα χέουσα πολλὰ καὶ πολλῶν ὕπερ·
ἥ παῖς μὲν ἀμφὶ μνῆμ' Ἀχιλλείου τάφου
οἰκτρὰ τέθνηκε τλημόνως Πολυξένη,
φρούδος δὲ Πρίαμος καὶ τέκν' ἦν δὲ παρθένον
μεθῆκ' Ἀπόλλων δρομάδα Κασάνδραν ἄναξ, κ. τ. λ.

Hier wird gesagt, Hekabe vergiesse Thränen πολλῶν ὕπερ, und der Zuhörer muss unbedingt aus dem Zusammenhang auf den Gedanken kommen, dies πολλοί sei nachher durch Πολυξένη, Πρίαμος, τέκνα, Κασάνδρα näher entwickelt worden. An und für sich braucht wohl der Nebensatz dies nicht zu bedeuten, da aber die Erzählung vom Tode der Polyxene zwischen πολλῶν ὕπερ und φρούδος δὲ Πρίαμος καὶ τέκν' (welche Hekabe ja wirklich betrauert) eingeschaltet ist, so muss der Zuschauer die Sache so auffassen, als trauerte Hekabe auch über dem Tod der Polyxene, also von demselben wusste. So verhält es sich aber nicht; Hekabe versteht nicht einmal die ziemlich klaren Hin-

deutungen des Talthybios V. 264 f. Auf diese Weise dient der Prolog dazu, die Zuschauer zu täuschen und zu missleiten, anstatt ihnen über die wahre Bewandtnis der Sache aufzuklären.

Im Vergleich hiermit sind V. 63. 64 von weniger Bedeutung:

μάλιστ᾽· ἀτὰρ δῆ καὶ τὸ σὸν θέλω μαθεῖν·
πότερον Ἀχαιῶν ἦλθες εἵνεκ᾽ ἢ Φρυγῶν;

In V. 57 sagt Athene: «ich bin hier um Trojas willen, um dich zum Bundesgenossen zu bekommen». Diese Worte scheint auch Poseidon richtig aufzufassen, da er fragt: «hast du jetzt deine Feindschaft aufgegeben und hast du Erbarmen mit der verbrannten Stadt?» Natürlicherweise zweifelt er aber noch, und um seine Ungewissheit los zu werden fragt er: «bist du wegen der Achäer oder der Trojaner gekommen?» D. h., um die Ungewissheit, welche in dem unbestimmten Τροίας εἵνεκ᾽ liegt, quitt zu werden — gebraucht er in seiner Frage genau denselben unbestimmten Ausdruck! Φρυγῶν εἵνεκα ist doch nicht deutlicher als Τροίας εἵνεκα.

Auf jeden Fall ist also der Prolog in stilistischer Beziehung unvollkommen. Hinzu kommt nun auch der Grund, von welchem wir ausgingen, dass er nämlich ein besonders eigentümliches Gepräge hat. Beweisen diese Gründe zusammen, Euripides könne dessen Verfasser nicht gewesen sein, so erhebt sich eine neue Frage: wie kann man sich die Entstehung des Prologes erklären? Denn, wie ich schon erwähnt, gerade sein eigentümliches Gepräge deutet ja gewissermassen darauf hin, er sei nicht vollständig das Geschöpf eines gewöhnlichen Prologverfassers.

Vielleicht ist folgende Kombination möglich. Ist der Prolog unecht, so hat er einen früheren Prolog verdrängt. Letzterer hat aber die Voraussetzungen des Stückes enthalten. Vieles spricht jedoch für die Annahme, dass der Schluss des Dramas in seiner jetzigen Gestalt unvollendet sei. K. O. Müller hält es für wahrscheinlich, der Epilog (mit einer Göttererscheinung) sei ausgelassen worden, eine Vermutung, die nicht unwahrscheinlich ist, wiewohl sie keinen Anklang gefunden, sicherlich deshalb, weil man der Meinung war, der Prolog enthalte bereits, was die Offenbarung der Gottheit kundthun sollte [1]). Da man nun aus irgend einem Grunde den früheren Prolog beseitigen wollte, hat man statt dessen die im Schlusse des Dramas vorkommende Göttererscheinung umgeformt und dieselbe in den Prolog versetzt, vielleicht auch Fragmente des alten Prologes mit dazu genommen. Dies ist natürlich nur eine sehr unsichere Hypothese. Doch dürfte möglicherweise folgender Umstand dafür sprechen. Die Ausdrücke ἥ νὺν καπνοῦται (V. 8) und noch mehr πυρὶ κατηθαλωμένης (auf den Grund niedergebrannt, V. 60), passen ja besonders gut an's Ende des Dramas (vgl. V. 1260 f.) und können in dem ursprünglichen Schlusse gestanden haben. Am Anfang passen sie (namentlich V. 60) nicht ganz so gut (obwohl Troja auch vor dem schliesslichen Brande als καπνωθεῖσα bezeichnet werden kann, da ja bereits bei der Erstürmung eine Feuersbrunst entstand).

Unter den Dramen, deren Schlusspartieen mit Recht oder Unrecht als unecht angesehen worden,

[1]) Die optische Fernsicht», die von K. O. Müller angenommen wird, scheint höchst unwahrscheinlich.

sind die Phönissen besonders hervorzuheben [1]). Wenige Echtheitsfragen, die Dramen des Euripides betreffend, sind Gegenstand so vieler Debatten geworden wie die Frage, auf welche Weise die Schluss-scenen der Phönissen aufzufassen seien. Um nicht allzu weitläufig zu werden, unterlasse ich es, die verschiedenen Ansichten, die sich geltend gemacht, zu erörtern [2]). Eine kurzgefasste Darstellung derselben findet der Leser in Weckleins Auflage, Einl. pag. 15 Anm. Ausserdem hat kürzlich Paulson [3]) die Frage einer neuen Prüfung unterworfen. Paulson hält den Schluss für unecht (von V. 1583 an) mit Ausnahme einiger wenigen Verse, die davon handeln, auf welche Weise Oidipus sein Leben beschliessen werde (V. 1693—1702; 1703—1707). Da Paulson gewissenhaft alle Gründe gesammelt, welche früher für die Unechtheit des Schlusses angeführt worden, und ausserdem einige neue hinzugefügt, knüpfe ich zunächst an seine Darstellung an. Die Gründe für den späteren Ursprung der Schluss-scenen, die man bei ihm angeführt findet, sind hauptsächlich folgende: 1:o) Was in diesen Versen (V. 1583 f.) abgehandelt wird, liegt ausserhalb der eigentlichen Haupthandlung und verdunkelt den Eindruck derselben (P. p. 10), 2:o) Kreons Worte (V. 1584 u. f.) und namentlich sein Befehl, Oidipus solle sich in die Verbannung begeben,

[1] Den unzweifelhaft unechten Schluss von Iph. Aul. behandle ich nicht.

[2] Ich erwähne hier: Gebauer, Enripidis Phoenissarum pars extrema etc. Halis Saxonum 1888. Kampfhenkel, De Euripidis Phoenissis capita duo, Berolini 1888; C. Mueller, De Euripidis Phoenissarum parte extrema Lipsiae 1881; Walter, Kritisch-Exegetische Beiträge zu den griechischen Tragikern, Wurzen 1888.

[3] Nord. Tidsskr. f. Filologi, 1896, 1.

widerstreiten seinem Charakter, wie er in den übrigen Teilen des Dramas gezeichnet wird, und auch seinem eigenen, soeben über ihn hereingebrochenen Unglücke durch den Tod seines Sohnes (P. p. 12), 3) Wenn sich Kreon V. 886 auf die Worte und den Befehl des Teiresias stützt, so ist dies unrichtig; denn Teiresias hat nicht von Oidipus gesprochen, sondern von dessen Söhnen (τῶν Οἰδίπου) (P. p. 13), 4:o) Wenn Kreon als Ursache seines Entschlusses, Oidipus zu vertreiben, den durch den Mund des Teiresias geoffenbarten Willen der Götter nennt («Tiresias deorum voluntatem enuntians») so fügt er gleich darauf unpassender Weise einen andern Grund hinzu, nämlich die Befürchtung, die Furien des Oidipus möchten dem Lande Schaden zufügen: «ut, dis loeutis, molestum est nouam addere rationem, cur exsul fiat Oedipus, ita qui munere a dis dato perfungitur, ei non opus est excusato. ut Creonti uisum est, cum affert se non superbia neque odio ad Oedipum pellendum duetum esse» (P. p. 14), 5) Die Worte des Chores V. 1583 πολλῶν κακῶν κατῆρξεν Οἰδίπου δόμοις τόδ' ἦμαρ· εἴη δ' εὐτυχὲς τέλος βίου [1]) deuten darauf hin, das Unglück des Oidipus sei jetzt zu Ende («Indicent Oedipi mala iam transacta esse, felicemque finem eum opperiri»), 6) Antigones Entschluss, ihren Vater in die Verbannung zu begleiten, lässt sich nicht mit ihrem Entschlusse, den Bruder zu begraben, in Einklang bringen (P. p. 15).

Man könnte meinen, einer solchen Anzahl von Gründen gegenüber müsste jede Einwendung verstummen. Es ist aber damit gegangen, wie es gewöhnlich

[1]) So hat Paulson sehr gut die handschriftliche Lesart εἴη δ' εὐτυχέστερος βίος emendiert.

zu gehen pflegt, wenn man etwas zu beweisen sucht. Einem oder zwei bedeutungsvollen Gründen fügt man eine Menge anderer bei, deren Wert als Beweismaterial äusserst problematisch ist.

Ich gebe gerne zu, dass es schwer ist, die Sache mit Sicherheit zu entscheiden; aber kein einziger der Gründe, die von Paulson und seinen Vorgängern als Stütze für die Ansicht, die Schluss-scenen seien unecht, vorgebracht worden, scheint mir einen vollgültigen Beweis zu liefern, während mir anderseits sehr wichtige Gründe für deren Echtheit zu sprechen scheinen. Es kommt mir als ein Hauptfehler aller derjenigen vor, welche diese Sache behandelt, dass sie nämlich die Schluss-partieen des Dramas nach allgemeinen ästetischen und dramatischen Forderungen beurteilen wollen, statt von der speziellen Dramaturgie des Euripides auszugehen. Denn gerade dadurch, dass wir den Schluss der Phönissen mit demjenigen seiner übrigen Dramen vergleichen, bekommen wir eine Erklärung der Eigentümlichkeiten, welche auch den Phönissen anhaften.

Ich meinesteils finde den kräftigsten Beweis für die Echtheit des Schlusses dieses Dramas in den Partieen, welche schildern, wie Oidipus sich nach Kolonos begiebt, um seine Tage daselbst zu beschliessen. Diese Partieen sind meiner Meinung nach sicherlich echt. Auch Paulson ist derselben Ansicht; doch kann ich den Grund, womit er dieselbe stützt, nicht anwenden; wenigstens finde ich ihn nicht beweisend. Paulson geht von V. 1583 (εἴη δ' εὐτυχὲς τέλος βίου) aus. Aus diesem einfachen Gebet des Chores zieht er zwei Schlüsse: teils wolle der Dichter damit zeigen, die

Leiden des Oidipus seien jetzt zu Ende — folglich sei das Motiv von der Verbannung unecht, denn eine solche würde «nova fata acerba» in sich schliessen — teils wolle er rein positiv hervorheben, dass ein glückliches Loos Oidipus erwarte («felicem finem eum opperiri») (oben Mom. 5). Zu diesen Schlussfolgerungen will ich zunächst anmerken, dass *wenn* wir auch die Worte des Chores so auffassen, als enthielten sie einen prophetischen Blick in die Zukunft, dies doch keineswegs — vorausgesetzt, dass wir uns streng an den Wortlaut halten — dem später Geschilderten widerstreitet; denn obschon die Verbannung an und für sich für Oidipus ein Übel war, so wird dieselbe doch zum Guten gewendet und somit geht ja das Gebet des Chores: «möge das Ende des Oidipus glücklich sein» in Erfüllung. Ferner und hauptsächlich will ich aber darauf aufmerksam machen, dass wir keinerlei Recht haben, die Worte des Chores irgend wie prophetisch aufzufassen. Der Chor spielt im Drama die Rolle des vermittelnden Partes, der versöhnend die starken Gegensätze und Konflikte auszugleichen sucht. Seine Äusserungen haben aber keine wirkliche Bedeutung in dem Sinne, den Paulson anzunehmen scheint. Somit verfällt der fünfte Punkt der oben angeführten Beweise.

Dagegen glaube ich, das Moment, welches die Wanderung des Oidipus nach Kolonos behandelt, müsse aus folgendem Grunde echt sein: wie ich bereits erwähnt habe, hat Euripides namentlich in einem Falle die hergebrachte Mythe nicht anzutasten gewagt, in dem Falle nämlich, wo diese mit einer patriotischen Stiftung oder Tradition in Verbindung stand. Eine solche Tradition war die von dem Hinscheiden

des Oidipus auf Kolonos. Euripides hätte es nie gewagt, dieselbe in geringster Weise zu kränken. Nun hatte Oidipus nach den früheren mythischen Bearbeitungen sogleich nach der Entdeckung seiner grässlichen Unthaten Theben verlassen und so war es ja für den Dichter eine leichte Sache gewesen, seine Wanderung in der Verbannung nach Kolonos zu lenken, damit er daselbst zum Schutzpatron des athenischen Volkes werde. Euripides hatte die dramatische Situation dahin geändert, dass er Oidipus in Theben verbleiben und den Bruderkrieg erleben lässt. In solchem Falle müsste unbedingt, wenn das Drama mit Vers 1583 seinen Abschluss gefunden hätte — wie Leidloff, Wecklein und andere meinen — jeder patriotische Zuschauer sich die Frage gestellt haben: ist es wohl die Meinung des Dichters, Oidipus solle bis zu seinem Tode in Theben verbleiben? Von jedem solchen Verdachte, als wolle er Kolonos' heiliger, patriotischer Tradition Gewalt anthun, musste sich der Dichter freimachen. Er musste Oidipus nach Kolonos gelangen lassen.

Wie sollte nun dies zugehen? Paulson, der gleich mir die Verse, welche Anspielungen auf die Wanderung des Oidipus nach Kolonos enthalten, für unzweifelhaft echt ansieht, hat allem Anscheine nach diesen Punkt ganz beiseite gelassen. Und doch ist derselbe sehr wichtig. Zwei Möglichkeiten standen dem Dichter zu Gebot. Entweder konnte er den Schluss des Dramas so gestalten, dass Oidipus freiwillig Theben verliess oder auch konnte er ihn in die Verbannung jagen lassen. Euripides hat den letzteren Ausweg gewählt und wir können wohl begreifen, was ihn

dazu veranlasst hat. Denn es war doch recht schwer zu motivieren, weshalb Oidipus bei der Entdeckung der entsetzlichen Verbrechen, deren er sich unbewusster Weise schuldig gemacht, seine Vaterstadt nicht verliess, während ihn doch ein für ihn selbst ohne Zweifel weniger entsetzliches Ereignis — so furchtbar dasselbe auch an und für sich war — dazu bewog, Theben den Rücken zuzuwenden. Wichtiger ist doch ein anderer Umstand: Oidipus sollte nach seinem Tode ein Schutzdämon für Attika sein und Verderben über dessen Feinde bringen, speziell über die Thebaner (Soph. Oid. Kol. 1518 f.). Wenn aber Oidipus freiwillig in die Verbannung ging, gab es ja eigentlich keinen Anlass für ihn, sich feindselig gegen seine Vaterstadt zu verhalten; er hat ja selbst seine Verwünschungen über seine Söhne bereut und die verderblichen Folgen derselben beweint und von andern Thebanern ist ihm ja kein Leid zugefügt worden. Ferner, was dem atheniensischen Patriotismus als die Hauptsache erscheinen musste, als der eigentliche Grund, weshalb die Athener sich über den Oidipus erwiesenen Edelmut stolz fühlten, das war gerade dieses, dass sie dem von andern verstossenen Manne eine Zufluchtstätte bereitet hatten.

Wir haben also hier eine gewisse Parallele zu der Art und Weise, auf welche der Dichter in gewissen andern Dramen, speziell in den Hiketiden und den Herakliden, seinen Stoff gestaltet hat. Er lässt denselben schliesslich den Athenern zu unvergänglichem Ruhme gereichen.

Dabei giebt es noch einen Umstand, der Beachtung verdient. Wie ich weiter oben ausführlicher ent-

wickelt habe, hat Euripides öfters die Schlusspartieen seiner Dramen auf eine Weise gestaltet, welche nicht vollkommen mit der vorigen Behandlung derselben im Einklang stand. Sowohl die Handlung wie vor allem die Charaktere erhalten am Schlusse eine Gestaltung, welche gegen deren Behandlung in den übrigen Teilen des Dramas absticht. Wie soeben erwähnt, hat sich der Dichter hauptsächlich zu politischen Zwecken solche Inkonsequenzen erlaubt. So verhält es sich mit dem Charakter des Eurysteus in den Herakliden, so mit demjenigen des Polyneikes in den Hiketiden.

Hier in den Phönissen ist das Verhältnis analog. Aus bereits erwähnten Gründen musste der Dichter Oidipus nach Kolonos kommen lassen. Doch konnte er ihn aus ebenfalls genannten Gründen eine solche Fahrt nicht aus freiem Entschlusse unternehmen lassen. Oidipus musste in die Verbannung getrieben werden. Dies konnte natürlicherweise kein anderer als Kreon, der gegenwärtige Herrscher, thun. Deshalb war es notwendig, dessen Charakter als härter und grausamer darzustellen als es infolge anderer dramatischen Motive in den vorhergehenden Partieen des Dramas der Fall zu sein brauchte. Aus diesem Grunde musste der Dichter hier in der Darstellung von Kreons Handlungsweise den soeben erfolgten Opfertod des Menoikeus ausser acht lassen — dabei ist auch zu beachten, dass Euripides, der ja wie bekannt mit Vorliebe solche Episoden einschaltet, welche irgend eine selbstaufopfernde Handlung zum Gegenstande haben, dieselben öfters in äusserst losen Zusammenhang mit der dramatischen Handlung im übrigen setzt. Dies eben ist es, weshalb Kreon hier in der Schlusspartie

nicht mehr «satis sapientem et modestum se ostendit», wie er es in Vers 697 u. f. gethan (Paulson p. 12).

Die positiven Erklärungen und Gründe, die im Vorhergehenden geliefert worden, um zu beweisen, dass die Partieen, welche die Verbannung des Oidipus und seine Wanderung nach Kolonos behandeln, echt seien, haben also auch eo ipso die Unhaltbarkeit des in Mom. 2 enthaltenen Grundes bewiesen — des meiner Meinung nach bedeutendsten Grundes unter allen denen, die gegen die Echtheit angeführt worden sind; derselbe kann nur durch ein genaues Achtgeben auf die Technik des Euripides in seinen übrigen Dramen widerlegt werden. Denn dass Euripides hier einen Fehler begangen, ist deutlich — es ist aber ein echt Euripideischer Fehler. Und wir thun Unrecht daran, wenn wir in übergrossem Eifer, das Drama von solchen Partieen zu befreien, die uns als misslungen erscheinen, unsern Blick für den Dichter und seine besondere Art der Produktion verschliessen.

Ausser den oben angeführten Momenten — die Verbannung und die Kolonos-Episode — enthält die Schlusspartie noch eines, nämlich den Streit um das Begräbnis des Polyneikes. Diese Partie hat unleugbar grosse Schwächen und in dem eigenen Interesse des Dichters wäre es ohne Zweifel besser gewesen, sie hätte gefehlt. Doch scheinen mir stärkere Gründe für die Echtheit dieser Partieen als für deren Unechtheit zu sprechen. Für's erste kann ich, im Gegensatz zu dem, was Paulson zu beweisen sucht, nicht umhin, davon überzeugt zu sein, dass die Andeutungen in V. 774 u. f. — wo Eteokles Kreon den Befehl giebt, Polyneikes nicht zu begraben — und in V. 1447 u. f. — wo Po-

lyneikes seine Mutter und seine Schwester bittet, ihn zu begraben — gewissermassen darauf hinzudeuten scheinen, der Dichter habe auch in den späteren Teilen des Dramas den in diesen beiden entgegengesetzten Wünschen liegenden Konflikt behandeln wollen. Paulson (p. 16 Anm.) will aus dem Umstande, dass Polyneikes sich mit seiner Bitte, ihn zu beerdigen, nicht nur an die Schwester, sondern auch an die Mutter wendet, den Schluss ziehen, der Dichter habe mit diesem Zuge nur Polyneikes charakterisieren wollen. Dieses ist unrichtig, denn es wäre doch entschieden ein psychologischer Fehler gewesen, hätte der Dichter Polyneikes sich nur an die Schwester wenden lassen — als ob Polyneikes wissen könnte, dass seine Mutter sich das Leben nehmen würde! *Dass* der Dichter die Bitte des Polyneikes, sein Begräbnis betreffend, angebracht hat, mag dem einen oder andern Beweggrunde entsprungen sein; wenn er es aber nun einmal thut, kann er ihm unmöglich gestatten, sich nur an die Schwester zu wenden, da die Mutter neben ihr steht. — Paulson hat, wie mehrere andre es vor ihm gethan, als hauptsächlichen Grund für die Unechtheit der Antigone-Episode angeführt, Antigones Entschluss, ihren Vater zu begleiten, lasse sich mit ihrer Absicht, den Bruder zu beerdigen, nicht vereinigen. Dabei ist jedoch übersehen worden, auf welche Weise Euripides die Antigone-Episode gestaltet hat. Antigone spricht allerdings zuerst ihren Entschluss aus, den Bruder zu begraben (V 1657). Doch wenn wir nachher der Entwickelung des Gespräches zwischen Kreon und Antigone folgen, finden wir, dass Antigone auf Kreons ausdrückliches Verbot hin immer unschlüssiger

wird, sie beschränkt ihre Pläne immer mehr; in V. 1667 bittet sie um die Erlaubnis, die Leiche wenigstens baden zu dürfen (σὺ δ' ἀλλὰ νεκρῷ λουτρὰ περιβαλεῖν μ' ἔα). Da ihr dieses verweigert wird, möchte sie ἀμφὶ τραύματ' ἄγρια τελαμῶνας βαλεῖν. Auch dies wird ihr nicht gestattet, und Antigone ruft schmerzerfüllt aus: «Deinen Mund will ich wenigstens küssen». Die Beerdigung hat sich also Antigone schon aus dem Sinn geschlagen. So hindert sie ja nichts an dem Entschlusse, ihren Vater zu begleiten. Damit ist der in Mom. 6 enthaltene Grund widerlegt.

Noch eine Stelle scheint allerdings meiner Meinung zu widersprechen, nämlich V. 1743—1746. Hier kommt Antigone wieder auf ihren schon einmal aufgegebenen Entschluss, den Bruder zu begraben, zurück. Es scheint mir aber nicht allzu kühn anzunehmen, die Worte συγγόνου—καλύψω seien ein späterer Zusatz: diese Verse seien gleich so vielen anderen in den Phönissen interpoliert. Auf Interpolation deutet nicht nur der Inhalt, sondern auch die vollständig misslungene Anwendung der Kopula τε, die man auch auf vielfache Weise versucht hat, durch Emendation erklärlich zu machen [1]).

Obige Beweisführung hat also den in Mom. 6 enthaltenen Grund widerlegt. Doch nicht genug damit. Sie enthält auch in gewissem Sinne einen recht starken positiven Beweis für die Echtheit der Antigone-Episode.

---

[1]) Musgrave und Hermann schreiben: ἐγὼ σοῦ συγγόνου ϑ'ὑβρισμάϑων. Nauck (Euripid. Stud. I, 103): τάλαιν' ἐμῶν συγγόνου ϑ'ὑβρισμάτων. F. W. Schmidt (Krit. Stud. II, 434) findet den Fehler in der Kopula und schreibt: ἐγὼ συγγόνου 'ϕυβρισμάτων. Vgl. Gebauer l. l. p. 8, 9.

Denn angenommen, dieselbe sei aus einer Interpolation entstanden: in welcher Absicht sollte der Interpolator sie hinzugefügt haben? Natürlicherweise, wie es in solchen Fällen zu geschehen pflegt, in der Absicht, das eine Drama mit dem andern in Einklang zu bringen. Im vorliegenden Falle würde selbstverständlich die Absicht die gewesen sein, das Drama mit der Antigone-Mythe übereinstimmen zu lassen — und zwar mit dieser Mythe, wie sie in dem berühmten gleichnamigen Drama des Sophokles dargestellt ist. Wie ich jedoch bereits angedeutet, hat Antigone am Schlusse der Phönissen den Plan, den sie bei Sophokles mit Aufopferung ihres Lebens ausführt, aufgegeben und sich statt dessen entschlossen, mit ihrem Vater zu ziehen. Darin liegt also ein Widerspruch zwischen der Behandlung des Sophokles und derjenigen, die wir in den Phönissen finden. Dies gerade scheint mir darauf hinzudeuten, dass die Antigone-Episode in letzterem Drama nicht einem Interpolator zuzuschreiben sei.

Dazu kommt noch eines. Wenn wir die Schlusspartie von V. 1584 an wegnähmen, würde dadurch die Rolle des Oidipus wie diejenige der Antigone zu einer Unbedeutenheit herabsinken. Antigone ist im Verlauf des Stückes in der Teichoskopie aufgetreten, wo ihre Rolle eigentlich von jeder beliebigen Person ausgeführt werden könnte; Oidipus, welchen Euripides durch Veränderung der traditionellen Mythe in Theben hat verbleiben lassen, ist gar nicht aufgetreten — erst nach V. 1485 erscheinen diese beiden und wenn wir die Schlusspartieen nach V. 1583 als unecht betrachten, hat ihre Rolle im Drama eigentlich nur darin bestanden, bei der schliesslichen Katastrophe überlaut zu

trauern und zu klagen. Es scheint mir kaum wahrscheinlich, dass Euripides diese Rollen angebracht haben würde, hätte er sich nicht auf andere Weise derselben bedienen wollen.

Ich habe im Obigem, indem ich meine positiven Gründe für die Echtheit der Schlusspartie im grossen und ganzen dargelegt, zugleich Gelegenheit gefunden, drei der Gründe, womit andere deren Unechtheit zu beweisen gesucht, zu widerlegen (nämlich die Mom. 2, 5 u. 6). Jetzt will ich den in den übrigen Momenten für die Unechtheit angeführten Gründen begegnen — was keine besondern Schwierigkeiten bereiten dürfte, da sich dieselben bei näherer Untersuchung als recht schwach erweisen.

Dem ganz allgemeinen Grunde (Mom. 1) gegenüber, die Schlusspartie störe den Totaleindruck des Dramas und führe Konflikte ein, welche eigentlich den vorhergehenden Teilen des Dramas fremd seien, genügt es, den allgemeinen Charakter der Euripideischen Dichtung hervorzuheben, wie er uns in der überwiegenden Anzahl seiner Dramen erscheint. Man merkt häufig genug, dass Euripides es allzusehr versäumt, die Einheit des Dramas zu bewahren — die Dramen machen allzu häufig den Eindruck, aus Episoden zusammengesetzt zu sein; der Dichter hat sich von dem einen zum andern hinleiten lassen, ohne genügende Beachtung der dramatischen Koncentration. Dazu kommt auch die bei Euripides unverkennbare Neigung, in gleicher Weise wie er durch den epischen Prolog die dramatische Handlung mit den Anticedentien des Stückes in Verbindung setzt, so auch die Schluss-scenen zu den darauf folgenden Handlungen, welche mit dem

Stücke in irgend einem Zusammenhang stehen, hinüberzuleiten. So hat Euripides in der Schluss-scene der Hekabe, über deren Echtheit doch unter der grossen Menge von Forschern, so viel ich weiss, kein Zweifel herrscht, auf eine im Grunde sehr undramatische Weise, welche in gewissem Grade den Eindruck der vorhergehenden Handlung abschwächt, prophetische Andeutungen über das zukünftige Schicksal der Hekabe, des Agamemnon und der Kassandra eingeflochten — gerade auf dieselbe Weise wie er es in den Phönissen in Bezug auf das Schicksal der Antigone und des Oidipus gethan. Dieses Vorgehen ist zwar undramatisch, aber Euripideisch.

Was ferner den in Mom. 3 enthaltenen Grund betrifft, dass die Worte des Teiresias, auf welche Kreon V. 886 u. f. seine Aussage stützt, nur den Söhnen des Oidipus gelten sollten und nicht ihm selbst, so ist derselbe sowohl in formeller wie auch in reeller Beziehung ziemlich schwach. Denn der Ausdruck οἱ Οἰδίπου braucht wohl nicht Oidipus selbst auszuschliessen, er kann vielmehr wohl «Oidipus und sein Haus» bedeuten. Wichtiger sind doch die reellen Gründe; man versteht in der That nicht, weshalb Teiresias für Oidipus selbst eine Ausnahme gemacht haben sollte, für Oidipus, der doch nicht weniger als die andern mit einem Fluch belastet war (vgl. ὡς δαιμονῶντας V. 888); und wenn auch Teiresias dies nicht selbst so gemeint hätte, so wäre es doch keineswegs merkwürdig, wenn Kreon, durch die eben vorgefallenen Ereignisse erschreckt, die in jedem Falle unklaren Worte des Teiresias so gedeutet hätte.

Schliesslich enthalten Kreons Worte auch keine Discrepanz in dem Sinne, wie sie der in Mom. 4 für die Unechtheit des Stückes vorgebrachte Beweis hervorheben will. Diesem zufolge sollte eine Inkonsequenz darin liegen, dass Kreon, der zuerst die Worte des Teiresias als Grund für seine harte Handlungsweise angiebt, späterhin die Ursache hinzufügt, er fürchte διὰ τοὺς ἀλάστορας τοὺς Οἰδίπου. Ich muss gestehen, dass ich diesen Grund nicht völlig begreife. Sehen wir einmal nach, was Teiresias V. 886 gesagt hat:

ἐκεῖνο μὲν γὰρ πρῶτον ἦν. τῶν Οἰδίπου
μηδένα πολίτην μηδ' ἄνακτ' εἶναι χθονός,
ὡς δαιμονῶντας κἀνατρέψοντας πόλιν.

Diese Worte bedeuten ganz einfach folgendes: Das Geschlecht des Oidipus darf nicht in Theben verbleiben, denn wenn es daselbst verbliebe, würden dessen Mitglieder als δαιμονῶντες die Stadt zu Falle bringen. Vergleichen wir damit V. 1590 u. f.:

σαφῶς γὰρ εἶπε Τειρεσίας σὺ μή ποτε
σοῦ τήνδε γῆν οἰκοῦντος εὖ πράξειν πόλιν.
ἀλλ' ἐκπομίζου. καὶ τάδ' οὐχ ὕβρει λέγω
οὐδ' ἐχθρὸς ὢν σός, διὰ δὲ τοὺς ἀλάστορας
τοὺς σοὺς δεδοικὼς μή τι γῆ πάθῃ κακόν.

Diese Worte enthalten folgende Momente: Nach den hinreichend deutlichen Worten des Teiresias zu schliessen kann die Stadt nicht glücklich sein, so lange du (ein Mitglied des Hauses des Oidipus), dich in der Stadt befindest. Entferne dich deshalb von hier! (Selbst würde ich es allerdings gerne sehen, dass du hier verbliebest, denn) ich bin weder ein ὑβριστής noch ein ἐχθρός, aber (nach dem, was Teiresias gesagt hat und was jüngst geschehen ist) fürchte ich, du werdest διὰ

τοὺς ἀλάστορας τοὺς τοὺς (= δαιμονῶν) der Stadt irgend ein Leid zuziehen (deshalb bin ich der Meinung, ich müsse mich nach den Worten des Teiresias richten).

Liegt darin irgend ein Widerspruch?

Doch wir lassen die Prologe und die Schlüsse beiseite und gehen zu der Frage über, ob nicht möglicherweise andere Partieen als diese einer Überarbeitung unterworfen worden seien.

«Ueberarbeitungen griechischer Dramen sind oft behauptet; meist ist der Beweis kläglich misslungen, z. B. bei den aristophanischen Komoedien und bei Sophokles. Auch für Euripides behaupte ich mit voller Entschiedenheit, dass die Herakliden das einzige nachweisliche, unter den erhaltenen überhaupt das einzige Beispiel sind». So spricht sich Wilamowitz sehr kategorisch aus (Hermes XVII, 353). Er hat wohl auch recht sowohl darin, dass die Herakliden uns nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt überliefert sind, wie auch darin, dass die gemachten Versuche, in andern Stücken als den Herakliden bedeutende Überarbeitungen nachzuweisen, misslungen sind.

Und doch wage ich es, hinsichtlich eines Dramas, das bisher jedem Verdachte einer Überarbeitung entgangen, eine hierauf bezügliche Behauptung zu machen. Sie gilt der Iphigeneia auf Tauris.

»Mit solchen Erfindungen und Ergänzungen des Mythus hat der Dichter alles in besten Zusammenhang gebracht. Durch treffliche Anlage und kunstvolle Anordnung der einzelnen Theile der Handlung, durch geschickte Verwertung retardierender Motive hat er das Ganze zu einem spannenden und wirksamen Drama,

zu einem allgemein interessierenden und ergreifenden Stück ernsten Lebens gestaltet». So urtheilt Wecklein über das Drama und darin ist er nur ein Sprachrohr für die gewöhnliche Meinung. Und dennoch glaube ich, dieses Drama sei einer bewussten Überarbeitung unterworfen gewesen, welche den Blick über die ursprüngliche Schönheit des Stückes einigermassen zu täuschen im stande ist.

Wie dürfen uns, wenn wir die Euripideischen Dramen kritisch prüfen, nicht pedantisch an Kleinigkeiten halten und dieselbe als grosse Trümpfe ausspielen. Kleinere technische Fehler, die nur bei einer genaueren Prüfung hervortreten, aber nicht in eigentlichem Sinne störend auf den Totaleindruck einwirken, findet man wohl nicht so selten. So könnte man ja möglicherweise in der Taurischen Iphigeneia eine Unwahrscheinlichkeit darin finden, dass Orestes und Pylades nicht darüber ausgefragt werden, auf welche Weise sie nach Tauris gekommen oder wo ihr Schiff liege und dass Thoas keine Nachforschungen darüber anstellt. Dies wäre jedoch der Ökonomie des Dramas wegen unmöglich gewesen. Ferner könnte man sich bei V. 72, wo Orestes spricht von einem βωμός, Ἕλλην οὐ καταστάζει φόνος fragen, auf welche Weise Orestes erfahren, dass man die Hellenen auf diesem Altare zu opfern pflege. In V. 562 f. λέλοιπεν Ἠλέκτραν γε παρθένον μίαν. — τί δέ; σφαγείσης θυγατρὸς ἔστι τις λόγος; kann es sonderbar erscheinen, dass Iphigeneia nicht nach Elektra fragt, von der sie doch gar nichts weiss. In V. 912 tritt sie aber um so eifriger mit dieser Frage hervor. Das kommt natürlicherweise daher, dass die Ökonomie des Stückes nicht gestattet, dass Iphi-

geneia schon an der vorigen Stelle die Vermählung des Pylades und der Elektra erführe, denn dadurch wäre die ganze Sache verraten gewesen. Und in der That hat der Dichter gerade V. 563 vorzüglich motiviert, weshalb Iphigeneia Elektras Schicksal vorläufig beiseite lässt — das Interesse, zu erfahren, wie ihr eigener vermeintlicher Tod aufgefasst worden sei und ob man überhaupt noch ihrer gedenke, tritt ganz natürlich in den Vordergrund. Nicht ganz geschickt ist es in V. 588 u. f. motiviert — wie auch die Herausgeber bereits hervorgehoben — weshalb Iphigeneia nicht einem der früheren Hellenen, die sie dem Tode geweiht, Briefe und Botschaften anvertraut hat — z. B. dem mitleidigen Gefangenen, der den Brief für sie geschrieben (V. 585).

Aber diese und andere Kleinigkeiten, die man gegen die Einzelheiten der Komposition anmerken könnte, brauchen hinsichtlich der Echtheit dieser Stellen keinen Verdacht zu erregen. Das Stück enthält andere und wichtige Steine des Anstosses.

V. 939—996 schildert Orestes seiner Schwester ausführlich seine vorherigen Lebensschicksale. In dieser Erzählung giebt es mehr als einen Zug, der uns eigentümlich erscheinen muss. Vor allem ist die Darstellung, die er von der Stiftung des Antesterienfestes giebt, geeignet, Misstrauen zu erwecken. Für's erste ist es, so viel ich weiss, ganz ohne Exempel in den Dramen des Euripides, dass die Stiftung einer vaterländischen Einrichtung auf diese Weise in der Mitte eines Dramas erklärt wird; dies verspart Euripides sonst immer auf die Schlussscene. Ferner, wie ist der Dichter dabei verfahren? V. 958—960:

κλύω δ' Ἀθηναίοισι ταμὰ δυστυχῆ
τελεστὴν γενέσθαι, κἄτι τὸν νόμον μένειν
χρῄζειν ἄγγυς Ἑλλάδος τιμὰν λεών.

deuten ja darauf hin, dass das Fest schon seit einer langen Reihe von Jahren bestanden — namentlich hat das Wort ἔτι V. 959 darauf Bezug. Und doch bekommen wir aus der Erzählung V. 970 u. f. den Eindruck, als habe die Flucht des Orestes von Athen nach Delphi und von dort nach Tauris ziemlich rasch und unmittelbar aufeinander stattgefunden: gleichwohl sollte das Fest, dessen Stiftung durch den Aufenthalt des Orestes in Athen veranlasst worden, schon jahrelang stattgefunden haben. Der Vergleich, den Bruhn in seiner Auflage mit Bakch. 294 anstellt, wo erklärt wird, wie die gewöhnliche Sage entstanden sei, nach welcher Dionysos ἐνεῤῥάφη Διὸς μηρῷ, ist nicht geeignet, die Echtheit unserer Stelle zu beweisen; denn in Bakch. 294 ist doch ein längerer Zeitraum seit dem geschilderten Ereignisse verflossen; dass »noch lange kein Menschenalter seit der Geburt des Dionysos verstrichen ist«, braucht ja keinen Anstoss zu erregen.

Auch der Schluss der Äusserung Athenes V. 1435 u. f. ist geeignet, uns stutzig zu machen. In V. 1471 (καὶ νόμισμ' ἔσται τόδε [1]), νικᾶν ἰσήρεις ὅστις ἂν ψήφους λάβῃ) verordnet Athene, es solle hinfort die Praxis herrschen, dass bei gleicher Stimmenzahl der Angeklagte frei wird. Orestes ist ja doch, nach der gegenwärtigen Abfassung des Dramas, bereits in Athen gewesen und ist dort ἴσαις ψήφοις freigesprochen worden. Deshalb musste es äusserst eigentümlich erscheinen

[1] codd. εἰς ταὐτό γε. Markland ἔσται τόδε.

— speziell für die Zuhörer, welche die Eumeniden des Aischylos so wohl kannten — sich denken zu müssen, Athene führe erst jetzt diesen Brauch ein und nicht, — wie es natürlich gewesen wäre — bereits in Athen. Ich brauche nicht darauf hinzuweisen, welche Inkonsequenz zwischen dieser Schilderung und dem Inhalt des soeben behandelten V. 959 besteht: nach diesem letztgenannten Verse müsste — was wiederum gegen die Erzählung V. 970 streitet — eine lange Reihe von Jahren verflossen sein, seit Orestes in Athen war; und während dieser ganzen Zeit sollte das Gesetz von der Freisprechung bei gleicher Stimmenzahl nicht gegolten haben — bis es Athene im Lande der Taurier ganz unmotiviert einfällt, diese Satzung einzuführen.

Für diese Inkonsequenz (u. dgl. mehr, siehe unten) finden wie eine Lösung und Erklärung, wenn wir noch eine Eigentümlichkeit des Dramas beachten. Euripides hat (nach V. 939 u. f.) Orestes unmittelbar nach dem Muttermorde nach Athen kommen und dort freisprechen lassen; darauf lässt er ihn seitens der halben Anzahl der Erinyen, welche das Urteil nicht zufriedengestellt, beständigen Verfolgungen ausgesetzt sein, weshalb er sich auf's neue nach Delphi begiebt und erst jetzt von Apollo den Auftrag erhält, das Artemis-Bild in Tauris zu holen. Euripides sollte also hier die traditionelle Mythe verändert haben, nach welcher die Eumeniden bereits in Athen infolge des Urteils darauf verzichtet hatten, Orestes zu verfolgen. Davon erfahren jedoch die Zuschauer merkwürdigerweise in dem ganzen Teile des Dramas, das dem V. 939 vorangeht, gar nichts. Kein Wort wird darüber geäussert, dass Orestes in Athen gewesen nicht im

geringsten wird angedeutet, dass der freisprechende Stimmzettel der Athene keinen grossen Nutzen gebracht. Darüber sind die Zuschauer in vollkommener Unwissenheit bis V. 939 u. f. Und doch hätte es in dem vorhergehenden Teile des Dramas nicht nur mehrmals Gelegenheit gegeben, die Zuschauer über den Zusammenhang zwischen dem Besuch des Orestes in Tauris und dem ihnen durch die Tradition so wohlbekannten Aufenthalte desselben in Athen aufzuklären; es giebt sogar mehrere Stellen, wo man sich geradezu mit Erstaunen fragt, weshalb diese Sache mit keiner einzigen Silbe, keiner noch so leisen Andeutung berührt werde. So besonders V. 77 u. f. Hier klagt Orestes in bittern Worten über Phoibos, der an seinem Unglücke schuld sei; Phoibos hat ihn zum Muttermorde getrieben; und als er hierauf von den Erinyen aus dem Lande gejagt wurde, kam er zu Phoibos und fragte ihn, wie er das Ende seiner Mühsale erreichen könnte; er bekam zur Antwort, er solle sich nach dem Lande der Taurier(!) begeben und das Bildnis der Artemis holen etc. Nach der gewöhnlichen Tradition und auch nach V. 943 (ἔπεμψέ Λοξίας) hatte Apollo ihm zuerst geboten, nach Athen zu gehn. Davon erwähnt aber Orestes hier kein einziges Wort: auch macht er Apollo keine Vorwürfe darüber, dass es ihm nicht gelungen sei, Apollos Versprechen gemäss — das ihm laut der Tradition und der gewöhnlichen Auffassung zu Teil geworden — die Eumeniden zu versöhnen etc.; später machen wir mehrmals dieselbe Beobachtung, dass wir nämlich, selbst da, wo wir eine solche erwarten könnten, vergebens eine Anspielung auf den vorhergegangenen Besuch des Orestes in Athen

suchen, so z. B. 711 ff., wo Orestes gleichfalls über Apollos Falschheit klagt — er klagt jedoch nicht über den Gott, der ihn vergebens nach Athen gelockt, sondern über denjenigen, der ihn nach Tauris geführt, um daselbst den Tod zu finden. Den attischen Zuschauern, welche mit der Sage in der ihr von Aischylos verliehenen Gestalt vertraut waren, musste es eigentümlich erscheinen, dass sie den Zusammenhang, in welchem die Handlung zu der traditionellen Mythe von der Freisprechung des Orestes in Athen stand, erst erfahren, als der grösste Teil des Dramas bereits vorüber war, um so mehr als dies für sie etwas ganz neues war.

Bekanntlich stimmt es gar nicht mit der Gewohnheit des Euripides überein, auf diese Weise den Zuschauern das für das Verständnis des Dramas Notwendige vorzuenthalten. Es ist allerdings wahr, dass die Neugestaltung der Mythe wohl kaum in dem von Iphigeneia hergesagten Prologe hätte erwähnt werden können. Aber bei dem ersten Hervortreten des Orestes und des Pylades hätte es, der Gewohnheit des Euripides nach, unbedingt geschehen sollen.

Nun wird die frühere Freisprechung des Orestes im ganzen Drama eigentlich nur an zwei Stellen erwähnt; und dies sind gerade die beiden Stellen, welche nach dem Obengesagten auch in andern Beziehungen Eigentümlichkeiten zeigen. Deshalb könnte der Verdacht nahe liegen, diese beiden Stellen seien interpoliert und der Dichter habe in dem ursprünglichen Drama die gewöhnliche Tradition von der Freisprechung des Orestes gänzlich ausser Acht gelassen und statt dessen seine Freisprechung dadurch herbeigeführt, dass er auf

Apollos Befehl das Artemisbild in Tauris holen sollte. Die Ursache der Überarbeitung läge natürlicherweise darin, dass man die alte Tradition mit der Euripideischen in Einklang bringen wollte, indem man als vermittelnden Übergang die Teilung der Eumeniden in zwei Parteien erfand. Dieser Annahme, welche sonst, soweit ich sehen kann, nichts gegen sich hat, widerstreitet doch ein Umstand auf's bestimmteste. Euripides hat allerdings die kühnsten Mythenumgestaltungen vorgenommen, aber die Mythe, welche die Freisprechung des Orestes in Athen behandelte, hat er sicherlich nicht anzutasten gewagt, da sie mit der Tradition von der Einsetzung des Areopags zusammenhing. Wenn es sich um solche für die Geschichte Athens bedeutungsvollen Mythen handelte, nahm der Dichter es äusserst genau.

Nein, die Sache verhält sich meines Erachtens folgendermassen: während Euripides nach der Gestaltung des Dramas, die wir jetzt besitzen, Orestes zuerst nach Athen hätte kommen lassen und nachher nach Tauris, hat sich der Dichter in Wirklichkeit die Fahrt des Orestes nach Tauris zuerst gedacht und erst nachher seine schliessliche Freisprechung in Athen.

Durch eine solche Annahme wird alles klar. Die Ursache dieser Überarbeitung, welche sicherlich schon sehr frühe entstanden, lag wahrscheinlich in dem Wunsche, Orestes — im Einklang mit der Darstellung, welche Euripides in andern Dramen giebt und mit der Tradition — gleich nach dem Muttermorde nach Athen kommen zu lassen, um dieser Stadt bei der Befreiung des Orestes die Priorität zu verleihen. Es ist anzunehmen, auch die ausführliche Schilderung der

Entstehung des Antesterion-Festes habe bestimmten Gründen ihre Entstehung zu verdanken. Die Überarbeitung ist auf eine ziemlich ungeschickte Weise ausgeführt; sie besteht ganz einfach darin, dass einerseits eine längere Partie nach V. 942(?) hinzugefügt, anderseits ein Teil der Rede Athenes zwischen V. 1468 und 1469 weggelassen worden.

Diese beiden Massregeln haben deutliche Spuren hinterlassen. An der erst genannten Stelle V. 942 u. f. geht dies hauptsächlich aus den ganz unlogischen, schon oben behandelten Versen 958—960 hervor. Wahrscheinlich hat der Interpolator von der ursprünglichen Gestaltung des Dramas die Verse 939—941 und die erste Hälfte von V. 942 (ἠλαυνόμεσθα φυγάδες) beibehalten; wenigstens können diese Verse ganz wohl mit dem ursprünglichen Plane übereinstimmen; und gerade zwischen diesen Versen und den darauf folgenden giebt es wenigstens eine Discrepanz. V. 940 sagt Orestes — in vollkommener Übereinstimmung mit dem Bilde, das uns der Dichter im übrigen von ihm giebt — τὰ μητρὸς ταῦθ' ἃ σιγῶμεν κακά. V. 957 sagt er dagegen ganz offen μέγα στενάζων, οὕνεκ' ἡ μητρὸς φονεύς. Die Herausgeber haben dies auch ganz richtig bemerkt und Bruhn hat V. 957 für interpoliert erklärt. Doch lag das Übel, wie wir bereits gesehen, tiefer. Von geringerer Bedeutung, obwohl vielleicht wichtig genug, um nicht übersehen zu werden, ist die Inkonsequenz, welche F. W. Schmidt (Krit. Stud. I 121. Anm.) hinsichtlich der Verse 941 und 944 zu entdecken glaubt: «Wäre es nun nicht ungereimt, wenn Orestes, nachdem er soeben die Rachegöttinnen Erinyen genannt, in demselben Satze einer genaueren Bezeichnung derselben

mit ἀκώνιμοι θεαί aus dem Wege gehen wollte? Auf des Dichters Rechnung kommt dies gewiss nicht». Schmidt schreibt: ταῖσι πονήμοις θεαῖς. (Doch könnte man, wie Bruhn bemerkt, ἀνωνύμοις ganz einfach als ein epitheton ornans auffassen). — Vor allem zeigt sich jedoch die Entstehung dieser ganzen Partie durch Interpolation darin, dass, wie bereits erwähnt, in dem ganzen vorhergehenden Drama der Aufenthalt des Orestes in Athen mit keinem Worte erwähnt wird.

An der zweiten Stelle, in der Rede der Athene, ist vor V. 1469 eine Partie ausgelassen worden. Hier hatte der Dichter Athene schildern lassen, wie Orestes glücklich nach Hause kehren und in Athen von der Anklage freigesprochen werden solle. Dass die Erzählung hier eine Lücke aufweist, ist schon von Brodeau hervorgehoben worden. Die ursprüngliche Lesart V. 1469 steckt vielleicht in dem Particip ἐκσώσασά σε der Handschriften; während der Scholiast zu Arist. Frö. 685 ἐξέσωσα δὲ καὶ πρίν σ' die Stelle in ihrer veränderten Gestalt gelesen hat. Vor allem aber geht die Richtigkeit meiner Ansicht aus V. 1471 hervor. Sei es, dass wir mit Markland und den meisten Herausgebern ἔσται τόδε lesen, sei es, dass wir die Stelle auf andere Weise formulieren, muss dieselbe, der bisher geltenden Auffassung gemäss, so gedeutet werden, als habe Athene erst hier in Tauris (und nicht in Athen) das νόμισμα gestiftet; in Wirklichkeit aber ist dieser Vers nur eine Fortsetzung der vorhergehenden, in der vor V. 1469 entstandenen Lücke ausgesprochenen Prophezeiung der Athene: Du sollst in Athen freigesprochen werden und danach soll das Gesetz gelten, dass derjenige, der die gleiche Anzahl Stimmen

erhält, als freigesprochen betrachtet werden soll. Wie V. 1469 u. f. in ihrer ursprünglichen Gestalt gelautet, kann selbstverständlich unmöglich entschieden werden; dass sie durch dieselbe Hand, welche die vorgehende Partie bis V. 1469 gestrichen, eine Veränderung erlitten, ist natürlich; daraufhin kann man sich wohl denken, die ursprüngliche und die veränderte Lesart lägen gemeinsam der jetzt vorliegenden zu Grunde.

Wie geht es aber, dieser meiner Annahme zufolge, mit der eigentlichen Gestaltung der Mythe? Wird diese nicht dadurch verschlimmert? Gewiss nicht, im Gegenteil. Nicht genug damit, dass wir dadurch die abgeschmackten Verse 957—960 mit der ganzen damit verbundenen Geschichte aus dem Euripideischen Drama ausgemerzt und über den eigentümlichen V. 1471 u. f. Klarheit gewonnen, wir haben auch den ganzen mythischen Zusammenhang in weit besseren Stand gebracht.

Der gewöhnlichen Auffassung nach verhält sich die Sache folgendermassen: Apollo beiehlt Orestes, nach Athen zu gehn (943), dort solle er die Eumeniden los werden; durch Athenes Votum wird er auch in der That freigesprochen; demnach hat er sich schon jetzt mit den überirdischen Göttern vollständig ausgesöhnt, wenigstens haben Phoibos und Athene keine Sühne mehr von Orestes zu verlangen; doch lässt sich die eine Hälfte der Eumeniden nicht versöhnen; und so fruchtet das Ganze dem armen Orestes im Grunde gar nichts; Apollo und Athene sind allzu ohnmächtig, um diese Eumeniden besänftigen zu können; so wird Orestes auf's neue fortgejagt; wiederum kommt er zum Orakel des Phoibos und erhält jetzt den Befehl,

das Bildnis der Artemis in Tauris zu holen; als ob die Eumeniden, welche sich durch eine regelrechte Untersuchung mit darauf folgendem Urteile keineswegs von der Ausübung ihres Rechtes abhalten liessen, sich jetzt dadurch besänftigen lassen sollten — dass Orestes das Bildnis der Artemis von Tauris herholte! Durch dessen Herbeischaffung konnte allenfalls Phoibos befriedigt werden; doch bedurfte er ja keiner solcher Sühne, denn seine Ansprüche waren schon durch das Urteil in Athen erfüllt; und hatten Phoibos und Athene die Eumeniden nicht zuvor zufriedenstellen können, so konnte es wohl kaum durch die Aufstellung des Artemis-Bildes in Athen geschehen. Ausserdem ist zu bemerken, dass die Göttin Athene, da sie Orestes Verhaltungsbefehle giebt (V. 1446), diese seine Handlungen — die Erbauung des Tempels u. s. w. — keineswegs als eine Sühne den Eumeniden gegenüber, sondern als eine der Artemis geltende Ehrenbezeugung darstellt.

Eine Sühne der Eumeniden wird gar nicht erwähnt — und können die Zuschauer, wie das Drama jetzt gestaltet ist, davon versichert sein, dass sich die Eumeniden wirklich versöhnen lassen?

Hier finden wir also lauter Widersprüche. Wie viel einfacher und natürlicher macht es sich auf die andere Weise!

Nach dieser erhält Orestes gleich nach dem Muttermorde den Befehl, das Artemis-Bild zu holen. Damit genügt er der göttlichen Gerechtigkeit und gewinnt Phoibos ganz für sich, während natürlicherweise die Eumeniden nicht dadurch versöhnt werden. Orestes kommt nach Athen und erst hier wird er infolge der

förmlichen Untersuchung, welche daselbst stattfindet, und bei welcher Phoibos und Athene, durch die vorhergehende Versöhnungsmassregel in Tauris bereits gänzlich versöhnt, sich auf seine Seite stellen, vollständig von den Verfolgungen der Eumeniden befreit.

Es giebt noch einen Faktor, der für die Richtigkeit dieser Auffassung spricht. Die Dreizahl der Erinyen war durch den Kultus überliefert und Euripides hat in den übrigen Dramen, in denen er die Erinyen nennt — Tro. 457, Or. 408, 1650 — konsequent diese Dreizahl festgehalten. Nach der gewöhnlichen Auffassung aber sollte Euripides in diesem Drama die Existenz mehrerer Erinyen als selbstverständlich angenommen haben. Dies geht aus V. 968 —970 hervor:

ὅσαι μὲν οὖν ἔχοντο πειθηθεῖσαι δίκῃ,
ψῆφον παρ' αὐτὴν ἱερὸν ὡρίσαντ' ἔχειν·
ὅσαι δ' Ἐρινύων οὐκ ἐπείσθησαν νόμῳ, κ. τ. λ.

Aber nach meiner Auffassung der Gestaltung des Dramas hätte Euripides auch in diesem Schauspiel, wie an den oben citierten Stellen, die durch den Kultus geweihten Dreizahl der Erinyen beibehalten können. Die Richtigkeit dieser Annahme wird auch durch den Umstand bestätigt, dass Euripides wirklich an einer Stelle des Dramas, V. 285 u. f., speziell drei Eumeniden erwähnt. Dadurch erhalten wir auch eine leichte Lösung der Zwiste, welche hierüber entstanden sind. Vgl. Bruhn Anm. V. 79.

II.

ZU DEN TRAGÖDIEN DES SENECA.

INHALT

I. Allgemeine Bemerkungen. Das Verhältnis zu den Vorbildern. Von den Prologen. . . . . p. 3.

II Bemerkungen in Bezug auf die epeisodische und chorische Technik . . . . . » 28.

a Die epeisodische Technik . . . . . » 28.

b Die chorische Technik . . . . . 32.

III. Sind Senecas Dramen aufgeführt worden? . . . . 18.

IV. Einige Bemerkungen über einzelne Tragödien. . . » 63.

a. Die Phönissen. . . . . » 63.

b. Die Troaden. . . . . » 79.

I Allgemeine Bemerkungen. Das Verhältnis zu den Vorbildern. Von den Prologen.

Wenige Dichter der Vorzeit sind so verschiedenartigen Urteilen ausgesetzt gewesen wie der Verfasser der Dramen, welche aus guten Gründen dem L. Annaeus Seneca zugeschrieben werden. Im Mittelalter und im Anfange der Neuzeit waren seine Dramen Gegenstand allgemeiner Bewunderung. Ja, etliche stellten sogar dieselben in gleicher Linie mit den Schöpfungen der grossen griechischen Meister oder noch höher. Bekannt sind J. C. Scaligers bewundernde Worte: «quem nullo Graecorum majestate inferiorem existimo, cultu vero ac nitore etiam Euripide majorem, inventiones sane illorum sunt, at majestas carminis, sonus, spiritus ipsius».

Seitdem haben Senecas Tragödien sowohl gute wie böse Gerüchte durchgemacht.

In unserer Zeit ist es wohl vor allen Friedrich Leo, dessen Urteil für die Auffassung dieser Tragödien massgebend geworden ist. Seitdem er seine ausgezeichnete Ausgabe (1878, 1879) erscheinen liess, mit vollständig neuer Textrevision, und derselben seine

«observationes criticae» vorausschickte, ist eigentlich nicht viel von grösserer Bedeutung herausgekommen [1]). Und die von Leo vertretene Ansicht hinsichtlich des Charakters dieser Dramen gilt im ganzen auch heute noch.

Die Tragödien des Seneca sind typisch für die sogenannte rhetorische Tragödie. Die von Leo gegebene Charakteristik dieser Art von Dramen (I 147 f.) scheint mir jedoch nicht in allen Punkten berechtigt zu sein. Aus Leos Schilderung geht hervor, dass seiner Meinung nach die Tragödie dem Seneca nur eine rhetorische Übung gewesen sei, dass bei ihm alles nur auf rhetorische Bestrebungen hinzielte. «Istae vero non sunt tragoediae sed declamationes ad tragoediae amussim compositae et in actus diductae»: die Personen werden eigentlich nur vorgeführt, um zu deklamieren und zu disputieren, für das wirklich Dramatische hatte Seneca nicht das geringste Interesse. Es ist nur eine einfache Konsequenz von Leo, wenn er in Bezug auf die Phoenissae und Hercules Oetaeus annimmt, Seneca habe nicht die Absicht gehabt eine

[1]) Es ist überflüssig ein ausführliches Verzeichnis der einschlägigen Litteratur zu geben, da sich ein solches in Teuffels von Schwabe herausgegeb. Litteraturgeschichte vorfindet. Unter den neuesten, von Teuffel nicht angegebenen Arbeiten nenne ich: Spika, De imitatione Horatiana in Senecae canticis chori, Wien 1890. Melzer, De Hercule Oetaeo Annaeana, Chemnitz 1890. Steinberger, Hercules Oetaus fabula num sit a Seneca scripta (in Abhandlungen aus dem Gebiet der klassischen Altertums-Wissenschaft. W. von Christ . . . dargebracht . . . München 1891 p. 188—193) Spika, De usu praepositionum in L. Annaei Senecae tragoediis, Wien 1893.

ganze Tragödie zu schreiben, sondern nur eine Serie dramatischer Scenen — eine Annahme, die, wie ich später für die Phoenissae nachzuweisen versuchen werde, kaum stichhaltig ist.

Natürlicherweise muss Leo ebenfalls ganz und gar verneinen, dass Seneca beim Verfassen seiner Dramen eine Aufführung derselben beabsichtigte — und mit dieser Ansicht sind wohl die meisten einverstanden.

Meine Auffassung der Senecaischen Dramen stimmt doch, wie gesagt, nicht ganz mit Leos überein. Zwar will ich keineswegs verneinen, dass bei Seneca das rhetorische Interesse das Hauptinteresse bildete, doch hat es ihm auch nicht an Interesse für das Dramatische gefehlt.

In Bezug auf Senecas Dichtung sind es namentlich zwei Momente, welche mir darauf hinzudeuten scheinen, dass er ein grösseres Interesse für das rein Dramatische gehabt hat, als man ihm im allgemeinen zuzutrauen geneigt ist: es ist einerseits das Verhältnis, in welches er sich zu seinen Vorbildern stellt, anderseits der Charakter seiner Prologen. Wir werden sehen, wie er das Drama nicht nur wirkungsvoll und spannend — um diesen Zweck zu erreichen hat er seine besondere Technik in Bezug auf den Charakter der Prologe — sondern auch mit einer konsequenten Entwicklung des Ereignisses, mit Folgerichtigkeit und Wahrscheinlichkeit — hierbei handelt es sich vor allem von seinem Verhältnisse zu den Vorbildern — das Drama darzustellen strebt. Eine andere Frage ist es,

ob seine Fähigkeit, in diesen Beziehungen etwas zu leisten, hinreichend gewesen ist; davon ist aber hier eigentlich nicht die Rede.

Namentlich infolge Brauns Untersuchungen über das Verhältnis Senecas zu seinen Vorbildern ist die Ansicht allgemein verbreitet, Seneca habe bei der Bearbeitung seiner Vorbilder besonders beabsichtigt, so weit es thunlich war, von denselben abzuweichen, um dadurch seine Originalität zu beweisen. (Siehe Braun Rh. M. XX, 271 f.; XXII, 245 f.; XXXII, 69 f.). Ein solcher unzeitiger Hang nach Originalität würde nun allerdings unvorteilhaft von seinem dramatischen Interesse zeugen. Doch scheint mir Brauns Behauptung wenigstens in vielen Punkten unberechtigt zu sein.

Wenn wir Senecas Verhältnis zu seinen Vorbildern untersuchen, müssen wir zwei Dinge unterscheiden, nämlich einerseits die Entwicklung der dramatischen Handlung selbst, anderseits seine Art und Weise, die einzelnen Momente zu behandeln und auszuschmücken. Was nun zuerst die Handlung selbst betrifft, so hat Seneca hier keineswegs, wie Braun behauptet, danach gestrebt, eine eigentliche Selbständigkeit zu entwickeln. Mit den Hauptzügen der Mythen konnte Seneca natürlicherweise keine Änderung vornehmen — dazu hatten dieselben allzusehr in dem allgemeinen Bewusstsein Wurzeln geschlagen und dies gerade in Übereinstimmung mit der Art und Weise, auf welche die griechischen tragischen Verfasser, vor allen Euripides, dieselben gestalteten. Die Möglich-

keit, in dieser Beziehung Änderungen vorzunehmen, war für Seneca ausgeschlossen, und er hatte also hier keine Gelegenheit, Proben weder einer unzeitigen Originalitätslust noch eines wahren dramatischen Interesses abzulegen. Er war ganz und gar darauf hingewiesen, kleinere Veränderungen in der Komposition anzubringen. Aber die Art und Weise, auf welche er solche vorgenommen, zeigt meiner Meinung nach dass gerade das Interesse für die folgerichtige Entwicklung der Handlung bei ihm keineswegs unbedeutend war. Der Zweck dieser Änderungen ist nämlich im allgemeinen kein anderer gewesen, als die Hinwegnahme vermeintlicher oder wirklicher Inkonsequenzen und Unwahrscheinlichkeiten, mit andern Worten: eine Kritik der Originale.

Senecas Art und Weise, diese zum Zwecke der Verbesserung vorgenommenen Änderungen zur Ausführung zu bringen, zeigt deutlich, dass seine Fähigkeit dazu ebenso schwach als sein Wille gut war. Seneca ändert in der Regel bei der Umgestaltung der dramatischen Handlung in der einfachsten und kunstlosesten Weise, ja, es kommt sogar vor dass er es versäumt, die sekundären Änderungen anzubringen, welche eine Folge der zu obengenannten Zwecken vorgenommenen primären Änderungen sein müssten. Und als ein Faktor, den wir bei der Untersuchung des Verhältnisses Senecas zu seinen Vorbildern berücksichtigen müssen, kommt also hinzu, dass zuweilen Momente beibehalten werden,

welche dem Originale angehörten, aber infolge der veränderten Komposition unmotiviert erscheinen müssen.

Wir wollen das eben Gesagte durch einige Beispiele erläutern:

An einer Stelle ist die Kritik des Originales ganz augenscheinlich, nämlich in den Phoenissae. Euripides schildert in den Phoen. V. 261 f., wie Polyneikes auf die Aufforderung seiner Mutter hin, welche eine Versöhnung zwischen ihren Söhnen herbeizuführen sucht, durch die Mauern die Stadt betritt und mit gezogenem Schwerte sich vorsichtig umschauend weiter schreitet. Schon Euripides sucht auf jegliche Weise zu zeigen, wie Polyneikes zur Hälfte seine Leichtgläubigkeit bereut:

πέποιθα μέντοι μητρὶ κοὐ πέποιθ' ἅμα,
ἥτις μ' ἔπεισε δεῦρ' ὑπόσπονδον μολεῖν.

Seneca hat augenscheinlich eine solche Leichtgläubigkeit von Polyneikes Seite sehr unwahrscheinlich gefunden. Die grosse Euripideische Scene, in welcher die Mutter mit äusserster Anstrengung die Brüder zu versöhnen sucht (V. 446 f.), hat Seneca auf das Schlachtfeld verlegt. Iokaste, welche bei Euripides den Wahlplatz nur erreicht, um ihre Söhne gleich darauf sterben zu sehen, kommt bei Seneca noch eben zu rechter Zeit hin, um daselbst den Versuch zur Versöhnung zu machen. Die Ursache, weshalb Seneca diesen Platz demjenigen innerhalb der Mauern vorzieht, geht deutlich genug aus der Antwort hervor, die Polyneikes auf Iokastes Frage

quid dubius haeres? an times matris fidem? (V. 477)

giebt

Timeo: nihil iam iura naturae valent.
post ista fratrum exempla ne matri quidem
fides habenda est. (V. 478—480)

Es ist daher nicht zu bezweifeln, dass Seneca diese Änderung mit vollkommen absichtlicher Kritik seines Originals vorgenommen hat [1]).

In der Medea hat sich Seneca eigentlich zwei Abweichungen in der Entwicklung der Handlung erlaubt. Einesteils lässt er Medeas Kinder bei Iason verbleiben, während sie bei Euripides mit ihrer Mutter in die Verbannung getrieben werden, andernteils lässt er die Aigeus-episode aus.

Wecklein hat in der Einleitung zu seiner Medeaausgabe (3. Aufl., pag. 24) mit Recht auf eine Inkonsequenz bei Euripides aufmerksam gemacht. Iason wird in der ersten Hälfte des Dramas seinen Kindern gegenüber als so gefühllos dargestellt, dass er ohne den geringsten Kummer an ihre Verbannung denkt; es muss eigentümlich erscheinen, dass Medea gerade diesen Ausweg gewählt, um sich an dem Vater zu rächen, nämlich die Ermordung ihrer eigenen Kinder, da ja allem Anscheine nach nur sie selbst und nicht Iason dadurch gestraft wird [2]). Ohne Zweifel hat Se-

[1]) Hinsichtlich meiner Ansicht über die Fragmente der Phoenissae siehe weiter unten.

[2]) Siehe ausführlicher Wecklein. Was Arnim 2. Auflage, p. XX dagegen sagt, ist kaum stichhaltig: «Aber es scheint natürlich und begreiflich, dass Iasons Liebe zu den Kindern, solange er mit ihrer Mutter hadert und sich in einen gewaltigen Zorn gegen sie hineinredet, latent erscheint. Als Medeia sich

neca diese Inkonsequenz herausgefühlt, da er die Handlung dahin verändert, dass die Kinder bei Iason verbleiben (V. 284 *Vade: hos paterno ut genitor excipiam sinu*)[1]. Auch ist es ihm daran gelegen, Iason mehrmals seine Liebe zu den Kindern ausdrücken zu lassen, z. B. 437—441

non timor vicit fidem,
sed trepida pietas: quippe sequeretur necem
proles parentum, sancta si caelum incolis
Iustitia, numen invoco ac testor tuum:
nati patrem vicere.

Hier stellt also Iason seine Liebe zu den Kindern als Triebfeder seiner Handlungen dar. Und nachdem Iason V. 544 f. der Medea gegenüber dasselbe Motiv angeführt:

Parere precibus cupere me fateor tuis;
pietas vetat . . .

wird dieses sogar als der eigentliche Impuls dargestellt, der Medeas Entschluss, die Kinder zu töten, veranlasst.

sic natos amat?
bene est, tenetur, vulneri patuit locus[2].

mit ihm zum Schein ausgesöhnt hat, kann diese Empfindung wieder mehr zur Geltung kommen».

[1] Bei Seneca bittet Medea sogar, ihre Kinder in die Verbannung mitnehmen zu dürfen V. 541 *liberos tantum fugae habere comites liceat.*

[2] Ich fasse diese Stelle so auf, als spreche Medea schon hier ihren Entschluss aus, die Kinder zu töten, um sich dadurch an Iason zu rächen. Braun (Rh. M. XXXII, p. 76, 84) deutet sie so, als hätte Medea hier nur daran gedacht, mit Hülfe der Kinder die Rache an Creon und der Stiefmutter zu vollziehen, und meint, dass erst in V. 898 f. der Plan in ihr auftaucht, die eigenen Kinder zu ermorden. Es ist doch kei-

Auf der andern Seite giebt es einen Zug, den Seneca beibehält, obwohl er infolge der vorgenommenen Änderung der inneren Motivierung entbehrt. Euripides lässt die Kinder der Braut Geschenke bringen unter dem Vorwande, sie dadurch milder zu stimmen:

ἀλλ' ὦ τέκν', εἰσελθόντε πλουσίους δόμους
πατρὸς νέαν γυναῖκα, δεσπότιν δ' ἐμήν,
ἱκετεύετ' ἐξαιτεῖσθε μὴ φεύγειν χθόνα
κόσμον διδόντες . . (V. 969—972)

Da jedoch die Kinder nach Seneca zu Hause bleiben sollen, versteht man nicht ganz, mit welchem Rechte Medea in V. 845 sagen kann:

ite, ite, nati, matris infaustae genus,
placate vobis munere et multa prece
dominam ac novercam.

Ein solcher Versuch, die Stiefmutter milder zu stimmen, scheint ganz unnötig und unmotiviert. Er ist eben nur ein Ueberbleibsel von dem Originale.

Dass Seneca die Aigeus-episode ausgeschlossen, können wir ganz einfach dadurch erklären, dass er im allgemeinem geneigt ist, die Komposition zu vereinfachen. Aber bei der Weglassung der Aigeus-episode war wohl auch der Umstand massgebend, dass dieselbe nur lose mit der Handlung zusammenhing und

neswegs nötig, V. 898 (*quaere poenarum genus haut usitatum*) so zu verstehen: und alles scheint mir darauf hinzudeuten, dass Medea nicht erst in V. 898 beginnt, an die Ermordung der Kinder zu denken.

das Auftreten des Aigeus wenig motiviert war[1]). Vgl. Braun Rh. M. XXXII. 76, der mit Unrecht Senecas Auslassung dieser Episode tadelt[2]).

In Senecas Oedipus V. 22 *hic me paternis expulit regnis timor* kann man sich mit Fug die Frage vorlegen: wie ist Oedipus dazu gekommen, den Orakelspruch zu erfahren? Wie ist er überhaupt dazu gekommen, das Orakel zu befragen? Auf diese Frage finden wir bei Seneca nirgends eine Antwort. Es scheint mir, als habe Seneca hier mit Absicht einen Zug ausgelassen, der bei Sophocles eine wenigstens scheinbare Unwahrscheinlichkeit zur Folge hatte. Oedipus erzählt hier (V. 771 f.) wie er, durch die Worte eines betrunkenen Mannes πλαστὸς ὡς εἴην πατρὶ

[1]) Siehe Wecklein, Med. Einl. p. 15, Arnims Motivierung Einl. p. XIX: «Unentbehrlich für die Entwicklung ist die Scene hauptsächlich deswegen, weil durch das Gespräch mit dem kinderlosen Manne die Keime zu dem Gedanken des Kindermordes in Medeias Seele gelegt werden» etc.) scheint mir wenig gelungen. Wilamowitz Hyppolytus p. 46 u. a. nimmt an, die Aigeusscene bei Euripides stamme aus einer älteren Recension: «so ist in der Medeia Aigeus um des älteren dramas willen beibehalten, obwol die scene anstössig ist und seine einführung sich mit leichtigkeit umgehen liess».

[2]) Braun fügt bei: «Um aber die eine Unwahrscheinlichkeit, Aegeus' unerwartetes Eingreifen in die Handlung, zu vermeiden, erfindet er eine viel grössere: wir sollen Iason für so thöricht halten, dass er der dem wüthendsten Ausbruch der Leidenschaft unmittelbar folgenden Vorspiegelung völliger Sinnesänderung Glauben schenkt». Aber Senecas Verfahren — das ganzlich mit seiner Manier übereinstimmt! — Medeas scheinbare Sinnesanderung unmittelbar auf ihren Zornesausbruch folgen zu lassen, braucht man keineswegs mit der Auslassung der Aigeus-episode in Verbindung zu setzen. Ein eingeschobener Chorgesang, und dieser Sache würde abgeholfen gewesen sein

dazu veranlasst, sich ohne Wissen der Eltern nach Delphi begab und daselbst als Antwort auf die Frage nach seiner Herkunft den bekannten Orakelspruch erhielt. Man muss sich unwillkürlich fragen, weshalb Oedipus im ganzen Verlauf des Dramas nicht ein einziges Mal, obwohl es ihm sicherlich nicht an Anlässen dazu fehlte, darüber reflektiert, inwiefern die Aussage des Betrunkenen Wahrheit enthielte, da doch dieselbe ὑφεῖρπε πολύ, und da es im Grunde diese Worte waren, welche den Ausgangspunkt aller seiner späteren Schicksale bildeten. Diese Unwahrscheinlichkeit wird keineswegs durch die Worte θαυμάζεται μὲν ἀξία, σπουδῆς γε μέντοι τῆς ἐμῆς οὐκ ἀξία (V. 777) aus dem Wege geräumt. Nun scheint es mir nicht unmöglich, dass Seneca gerade um diese Inkongruenz zu vermeiden zu der allerdings nicht geringeren Unrichtigkeit verleitet wurde, die Erwähnung der betreffenden Episode ganz einfach zu streichen. Dadurch verschwand allerdings die Inkorrektheit, die wir bei Sophocles finden, statt dessen müssen wir uns aber mit Erstaunen fragen, wie Oedipus in aller Welt die Antwort des Orakels erfahren hatte [1]).

So könnten wir hinsichtlich der meisten Senecaischen Dramen nachweisen, dass die Abweichungen von der Handlung, die sich Seneca erlaubt, vielleicht meistens Versuche sind, das Original zu verbessern. Solche Versuche deuten entschieden darauf hin, dass

[1] In Bezug auf Senecas Oedipus ist vielleicht die Bemerkung am Platze, dass er bei der Erkennungsscene das von den griechischen Dramatikern nicht abgenützte Motiv der durchbohrten Füsse angewendet hat (V. 857).

Seneca wirkliches Interesse für das rein dramatische gehabt, wenn wir auch eingestehen müssen, dass er keineswegs die Fähigkeit besessen, seine hierauf bezüglichen Änderungen konsequent durchzuführen.

Man könnte fragen: da Seneca so wenig dramatische Fähigkeit zeigt, dass er auf so grobe Weise sekundäre Änderungen versäumt, obgleich sie eine so notwendige Folge der primären ausmachen, können wir ihm denn überhaupt so viel Kompetenz zutrauen als erforderlich ist, um die ohne Zweifel sehr feinen Inkorrektheiten, die wir soeben berührt, zu entdecken — oder mit andern Worten, lässt nicht mein Versuch, die obenerwähnten Änderungen in der Komposition von einer bewussten Kritik herzuleiten, Senecas Gedankenschärfe allzu grosse Ehre widerfahren? Um die Sache zu erklären, brauche ich nicht darauf hinzuweisen, dass es leichter sei, andere zu kritisieren als sich selbst; ich glaube, dass wir uns diese Sache ganz leicht und einfach klar machen können, wenn wir nur bedenken, dass Seneca, der in den Rhetorschulen erzogen worden, ohne Zweifel auch die griechischen Tragödien kritisch vornehmen musste, weshalb wir wohl annehmen können, er habe seine indirekte Kritik dieser Schule zu verdanken.

Ist Seneca also in Bezug auf die dramatische Handlung selbst und in Bezug auf die Thatsachen, welche derselben zu Grunde liegen, im allgemeinen nicht von seinen Vorbildern abgewichen — seine Verbesserungsversuche ausgenommen — so hat er dagegen, was die Ausschmückung der Einzelheiten

betrifft, weit selbständiger verfahren. Das Hauptinteresse liegt für ihn natürlicherweise in dem rein Rhetorischen; hier sucht er originell zu sein und er ist es auch in der That. Es ist ebenso bemerkenswert wie unverkennbar, dass er solche Punkte, in denen ihm das Vorbild bereits den ganzen Stoff erschöpft zu haben scheint, nur mit einigen Worten berührt und sich dagegen ausführlich mit der Ausschmückung solcher Dinge befasst, welche im Original nur angedeutet sind und bei denen folglich seine Phantasie freien Spielraum hat[1]). Das deutlichste Beispiel davon sehen wir in der Medea. Der Bote erzählt hier die Schlusskatastrophe nur in einigen Worten (879, 880 f.) welche in keinem normalen Verhältnisse zu der dramatischen Bedeutung derselben stehen, — Euripides hat sie in V. 1136—1230 ausführlich geschildert — während dagegen Medeas Vorbereitungen zur That, welche bei Euripides gar nicht erwähnt werden, bei Seneca eine centrale Stellung einnehmen und einen grossen Teil des Dramas ausfüllen. Zuweilen hat auch die Handlung selbst dem rhetorischen Interesse zuliebe eine kleine Änderung erleiden müssen. So ist wohl auch das einzige Motiv, weshalb Seneca in seinem Hercules Furens Theseus gleichzeitig mit Herkules eintreten lässt, in dieser rein rhetorischen Absicht zu suchen («Theseus narrandi . . . causa inductus» Leo I p. 162).

Im Zusammenhang mit der erwähnten Neigung Senecas, öfters die ausführliche Behandlung solcher

[1] Vergl. Braun, Rh. M. XX, 277

Dinge zu unterlassen, die seiner Meinung nach vom Vorbilde schon genügend ausgemalt worden sind, steht ein technischer Fehler, nämlich der, dass er zuweilen in auffallender Weise solche Thatsachen auslässt, welche der Bau des Stückes notwendig erheischt; er schliesst dieselben aus, weil sie durch das Original schon hinlänglich bekannt sind. So werden wir im Oedipus V. 203 f. durch die Nachricht von Creons Ankunft überrascht: *Adest petitus omnibus votis Creo;* und doch wird zuvor nicht mit einem Worte erwähnt, dass Creon zum Orakel geschickt worden (denn V. 108 *una iam superest salus, si quam salutis Phoebus ostendit viam* ist doch allzu allgemein gehalten). Gleicherweise sind wir im Agamemnon in Unwissenheit darüber, auf welche Weise Klytämnestra und Aegistus erfahren, dass Agamemnon und Kassandra auf der Heimreise begriffen seien; wir müssen aber voraussetzen, dass ein Bote angelangt sei, der die Sache zum voraus berichtet habe. Von geringerer Bedeutung ist der Umstand, dass Seneca zuweilen in der Erzählung Personen erwähnt, die er nicht gebührend vorgestellt hat; er nimmt an, sie seien dem gebildeten Publikum, für das er seine Dramen schrieb, hinlänglich bekannt. So im Oedipus V. 217:

caedem expiari regiam exilio deus
et interemptum Laium ulcisci iubet

kann der Leser keineswegs dem Stücke selbst entnehmen, wer Laios sei und unter welchen Umständen er gestorben und auch V. 221: «*Et quis peremptor incluti regis fuit?*» giebt nur unvollständige Auskunft darüber.

Somit hat sich also Seneca grobe Verstösse gegen die dramatische Technik zu Schulden kommen lassen. Auch die Zeichnung der Charaktere hat bei ihm dem rhetorischen Momente weichen müssen: denn zu irgend einer eigentlichen Darstellung der Charaktere ist Seneca nie gelangt, wiewohl wir anderseits in dieser Beziehung auch keine grobe Inkonsequenzen entdecken können.

Wenn aber auch das Hauptinteresse für Seneca in dem Rhetorischen lag, hat es ihm doch, wie wir dem Obigen entnehmen können, keineswegs an dramatischem Interesse gefehlt. Dies wird uns vielleicht noch klarer, wenn wir die Senecaischen Prologe betrachten.

Es scheint mir, als habe Seneca bei der Abfassung seiner Prologe einen ganz speciellen und für alle Dramen gemeinsamen Zweck vor Augen gehabt, als habe er dabei einen einheitlichen Grundsatz befolgt und zwar einen andern als seine griechischen Vorbilder.

Die Bestimmung des griechischen Prologs liegt ganz einfach darin, die dramatische Handlung einzuleiten und den Zuschauer in die im Anfang der Handlung vorhandene Situation zu versetzen. Bei Euripides entwickelt sich der Prolog zu einer rein epischen Darstellung der Antecedenzien des Stückes. Nur in einigen wenigen Dramen lässt Euripides dadurch, dass er im Prologe einen Gott einführt, die Zuschauer auch einen Einblick in die Handlung selbst gewinnen [1]).

[1] Alcestis, Bachae, Ion. Vgl. Hecabe. Anders verhält es sich in den Troades.

Seneca giebt im Gegensatz zu Euripides dem Prologe nie die Form einer epischen Darstellung, derselbe hat sich bei ihm niemals des dramatischen Gewandes entkleidet. Eine so detaillierte Schilderung der Situation und der Antecedenzien war auch nicht so notwendig wie bei den griechischen Dichtern, denn jene waren ja schon zuvor bekannt (vergl. oben p. 6). Statt dessen hat der Senecaische Prolog den bestimmten Zweck — wie wir ihn doch bereits bei Euripides in den wenigen oben aufgezählten Stücken finden — den eigentlichen Wendepunkt des Dramas vorzubereiten. Der gewöhnliche griechische Prolog führt die dramatische Handlung ein, der Senecaische Prolog deutet die καταστροφή an. Dies ist es, was dem Senecaischen Prologe seinen besondern Charakter verleiht. Es kann wohl auch nicht geläugnet werden, dass die Gründe, welche Seneca zu einer solchen Auffassung des Prologes als einer Vorbereitung des wichtigsten Momentes des Dramas, der καταστροφή, führten, wirklich in den dramatischen Forderungen zu suchen seien und dass ein vernünftiger Sinn darin liege. Durch die dunkle, unbestimmte Ahnung von der schliesslichen Lösung, die der Zuschauer oder der Leser gleich anfangs bekommt, wird er in eine gewisse Spannung versetzt und es liegt schon von Anfang an eine tragische Färbung über dem Ganzen; zugleich wird dadurch, vielleicht auf bessere Weise als es sonst geschehen könnte, eine der wichtigsten Forderungen erfüllt, die man an ein Drama stellen kann, nämlich die Forderung der Einheit.

Hiermit will ich natürlicherweise keineswegs eine solche Art von Prologen als Ideal-typ hingestellt haben; weit entfernt davon wollte ich nur hervorheben, dass die Gründe, welche Seneca zu einer solchen teoretischen Auffassung des Prologes bewogen, keineswegs zu verwerfen seien, sondern echt dramatischen Gesichtspunkten ihren Ursprung verdankten.

Eine andere Sache ist es, dass Seneca in der Durchführung seiner Auffassung von dem Charakter des Prologes keineswegs glücklich gewesen ist, ja dass dieselbe ihn zuweilen sogar zu verschiedenen Inkorrektheiten verleitet hat.

Wir wollen die verschiedenen Prologe durchnehmen, um die Richtigkeit des Gesagten zu beweisen.

In Hercules Furens giebt Iuno als Prologist dem Dichter eine gute Gelegenheit, das Kommende vorzubereiten. Nach einer heftigen Klage über Iupiters Untreu und Leichtsinn lässt er die Göttin zu einer Erwähnung des Hercules übergehen. Sie giebt eine aufgeregte Schilderung aller seiner Triumphe, die nun ihren Abschluss *Dite domito* gefunden. Sie sieht Hercules, wie er seine Siegesbeute durch Argos schleppt. Allmählig wird ihr die Art ihrer Rache klar: *bella iam secum gerat* (V. 85) — *natos*[1]) *reversus videat incolumes precor* (V. 113) etc. So weiss denn der Zuschauer zum voraus nicht nur, dass Hercules zurückkehren werde,

[1]) Hier wie bei Euripides ist es die Ermordung der Kinder, die in den Vordergrund tritt. Vergl. Eur. H. M. V. 1147, 1150, 1155, 1181, 1236, 1280; die Gattin und die Kinder 1174–1176, 1289.

sondern auch, dass ihn bei seiner Heimkehr ein entsetzliches Unglück treffen müsse — dessen Beschaffenheit er noch nicht kennt, aber ahnen kann.

Man hat darüber gestritten, inwiefern die Teilung der Handlung, die wir bei Euripides vorfinden, in dramatischer Hinsicht befriedigend sei oder nicht. Ich muss gestehen, dass ich keineswegs Leos Urteil beistimmen kann, wenn er bewundert wie «egregia Euripidis ars ex duplici argumento unum effecit» (I, p. 160). Ich gebe sehr gerne zu, dass das Stück auf der Bühne gewaltigen Effekt gemacht haben muss. Aber ebenso gewiss scheint es mir, der Dichter habe die Forderung der dramatischen Einheit nicht genügend erfüllt. Er hat nämlich der ersten Hälfte des Dramas eine allzu grosse dramatische Selbständigkeit gegeben, dieselbe könnte an und für sich eine ganze Tragödie ausmachen, wenn nur die verschiedenen Teile etwas ausführlicher behandelt würden. Dies hat zur Folge, dass die Spannung schon hier zu ihrer höchsten Höhe gesteigert wird, worauf wiederum nach vollbrachter Rettung eine Erschlaffung eintreten muss.

Weshalb Euripides sein Drama so gestaltet hat, darüber kann man allerdings ungleicher Meinung sein. C. O. Müller[1]) hat als einzig denkbares Motiv hervorgehoben «die Absicht des Euripides, den Zuhörer durch das ganz Unerwartete und das Umspringen in das

[1]) C. O. Müller Gr. Litteraturgeschichte 4:te Aufl. p. 611. Vgl. p. 610: «Aber es fehlt ihm ganz und gar die innere Befriedigung, die allein ein das ganze Drama beherrschender Gedanke zu gewähren vermag».

Gegenteil des Vorausgesehenen zu überraschen«. Hartung [1]), welchem Werner [2]) beistimmt, meint der Grund liege darin, dass der Dichter erst versucht, den edlen Charakter des Hercules zu zeichnen, um dann sein Unglück um so greller hervortreten zu lassen und den Zuschauer dadurch zu tieferem Mitleid zu bewegen. Dies letztere hätte der Dichter jedoch auf leichtere Weise bewirken können, wenn er nur *dies* beabsichtigt hätte. Meinesteils glaube ich, dass wir uns die Sache so denken müssen: Der Stoff war natürlicherweise an und für sich sowohl einheitlich wie für eine dramatische Darstellung ausserordentlich geeignet: Hercules kommt, allem Anscheine nach, als der Retter der Seinen, wird jedoch ihr Verderber. Dies wäre ja wohl doch eine »Schicksalstragödie«, wie man sie sich ergreifender nicht denken kann. Aber Euripides hat, wie schon erwähnt, den Eindruck, den ein solches Drama hervorbringen könnte, dadurch abgeschwächt, dass er die erste Hälfte allzu selbständig behandelt. Dies dürfen wir nicht verleugnen, trotz unserer aufrichtigen Bewunderung für die grossartige Tragik in diesem Drama des Euripides. Anderseits glaube ich, dass wir die Motive, die Euripides zu dieser Gestaltung seines Dramas vermochten, wohl begreifen können. Euripides pflegt ja die Antecedenzien des Stückes und die dramatische Exposition desselben im Prologe (und im Parodos) darzustellen. Weshalb hat

[1]) Einl. Eur. Herc. p. 5 f.

[2]) De L. Ann. Sen. Hercule Troadibus Phoenissis quaestiones. Lipsiae 1888. p. 8.

er es denn hier nicht gethan? Einerseits war es notwendig, mit besonderer Kraft gerade die Sehnsucht nach Hercules dem Befreier darzustellen, damit die Wirkung der Scene «Hercules als Zerstörer» einen recht kräftigen Effekt hervorbringe — und wir müssen eingestehen, dass ein Stück, welches nur den Wahnsinn des Hercules enthielte, nebst einer im Prolog gegebenen Schilderung, wie er die Seinen gerettet, kaum ein grösseres Interesse hätte wecken können; anderseits kam noch dazu, dass die Mythe von Lycus dem Zuschauer vorher gar nicht bekannt war[1]) und es wohl schwieriger gewesen wäre, diese unbekannte Mythe in einem Prologe auf eine Weise darzustellen, welche Eindruck gemacht und eine dauernde Erinnerung hinterlassen hätte, was aber für die kommende Handlung erforderlich war.

Doch genug davon. Die Art und Weise, auf welche Euripides die Schwierigkeiten zu lösen gesucht, kann uns schwerlich ganz befriedigend scheinen — und hat wohl auch Seneca nicht befriedigt. Auch können wir nicht leugnen, dass durch Senecas Vorgehen, das kommende Unglück bereits im Prologe anzudeuten, die dramatische Einheit in gewissem Grade erreicht worden ist. Doch hat vielleicht diese Neigung, die bevorstehende Handlung schon im Prologe in der Perspektive darzustellen, Seneca zu einer gewissen Inkorrektheit verleitet. Im Prologe, den man sich ja, was die Zeit betrifft, natürlicherweise stets als

[1] Siehe Wilamowitz Her². I p. 112.

der eigentlichen Handlung vorangehend denken muss, wird, wie oben erwähnt, dargestellt, wie Iuno den Hercules gesehen, als er mit dem Hunde der Unterwelt entstieg,

Vidi ipsa, vidi nocte discussa inferum
et Dite domito spolia iactantem patri
fraterna (V. 50—52)

und V. 58

de me triumphat et superbifica manu
atrum per urbem ducit Argolicas canem.

Wenn wir aber den Monolog des Hercules V. 592 f. *O lucis almae rector et caeli decus* etc. lesen, so bekommen wir unbedingt den Eindruck, als entstiege er gerade hier und in diesem Augenblicke der Unterwelt, um dann als heimgekehrt — mit poetischer Geschwindigkeit: wovon man ja sehr oft Beispiele finden kann! — zu figurieren. Notwendig wird eine solche Auffassung, wenn wir V. 520—523 als echt annehmen (mehr darüber weiter unten). Denn in diesem Falle müssen wir uns, wie Werner (p. 11) richtig hervorhebt, Hercules hier als noch auf seinem unterirdischem Wege befindlich denken. »Hercules sub terra adhuc putandus est adpropinquare. Nimirum adventus eius, utpote qui vir sit ingens et immanis ex longinquo animadvertitur.« Es scheint jedenfalls, als habe Seneca in seinem Eifer die bevorstehende Handlung bereits im Prologe anzudeuten, die Konsequenz in Bezug auf den zeitlichen Zusammenhang teilweise ausser Acht gelassen. Dieser Fehler ist doch nicht so bedeutend wie derjenige, den wir bald im

Oedipus-prologe, zu dem wir jetzt übergehen, nachweisen werden.

Vergleichen wir das Auftreten des Oedipus im Prologe des Sophokles mit seinem Auftreten in Senecas Prolog, merken wir sogleich eine grosse Verschiedenheit. Sophokles stellt Oidipus allerdings als tiefbetrübt über die Verheerungen der Pest und voller Mitleid mit seinen unglücklichen Unterthanen dar, aber ohne eine Spur von Verdacht gegen sich selbst. Im Gegenteil betrachtet er sich selbst als den Einzigen, der ihnen aus ihrer Not helfen kann. Wie ganz anders bei Seneca! Hier erinnert Oedipus schon im Prologe an den unheimlichen Orakelspruch, der ihm zu Teil geworden; sein ganzes Auftreten zeugt von der grössten Angst und Unruhe hinsichtlich seiner selbst:

cuncta exparesco meque non credo mihi.
Iam iam aliquid in nos fata moliri parant . . . (V. 27, 28)
. . . cui reservamur malo? (V. 30).

Dadurch wird die καταστροφή des Stückes vorbereitet. Hier können wir mit allem Recht sagen, dieses Verfahren führe eine entschiedene Verschlimmerung mit sich. Denn das was bei Sophokles so ergreifend wirkt, ist gerade der Gegensatz zwischen Oidipus' sicherer Ruhe, welche bald in Trotz übergeht, und dem drohenden Verderben, das Oidipus noch nicht ahnt (wohl aber der Zuschauer). Aber noch mehr wird der Senecaische Prolog dadurch verschlimmert, dass er Oedipus nicht nur, wie schon erwähnt, unsicher und ängstlich erscheinen lässt, sondern in

gewissen Augenblicken seiner Sünde vollkommen bewusst. So z. B. verwundern wir uns darüber, in V. 35 Oedipus mit solcher Sicherheit von seinen Verbrechen sprechen zu hören, als glaubte er schon sie begangen zu haben

Sperare poteras sceleribus tantis dari
regnum salubre? fecimus caelum nocens.

Dies ist um so überraschender, als diese Worte in Widerspruch zu V. 26 stehen, wo Oedipus erklärt, der Sache eigentlich keinen Glauben schenken zu wollen: *quod posse fieri non putes metuis tamen*[1]).

Bei einer solchen Stimmung im Prologe erscheint es uns auch im Verlauf des Stückes unbegreiflich, wie Oedipus mit solch vollkommener Sicherheit Tiresia und Creo des Verrats zeihen kann (668 f.). Und mit der Geringschätzung, womit Oedipus im Prologe seine Königswürde betrachtet

curis solutus exul, intrepidus, vacans
(caelum deosque testor) in regnum incidi.

kontrastiert auf wenig gelungene Weise die Angst, womit er später dieselbe zu schützen sucht, z. B. V. 677,

Hortaris etiam, sponte deponam ut mea
tam gravia regna? etc.

In der *Medea* hat Seneca es vorgezogen, Medea selbst als Prologist auftreten zu lassen. Dadurch bekam der Dichter Gelegenheit, weit mehr als es der Fall gewesen wäre, wenn er die προφάσις des Originales beibehalten hatte, die kommende Rache anzudeuten:

[1]) Überhaupt ist dieser Prolog ein Monstrum von Undeutlichkeit und Verwirrung.

coniugi letum novae
letumque socero et regiae stirpi date. etc. (V. 17 f.)

und ferner weiter unten:

manibus excutiam faces
caeloque lucem, etc. (V. 27 f.)

Dadurch bekommt er auch die Gelegenheit, schon hier den Drachenwagen anzudeuten, in welchem sie sich schliesslich rettet [1]).

Dieses Verfahren führt jedoch auch hier zu Inkorrektheiten. Nachdem Medea sich im Prologe als unerbittliche Rächerin gezeigt, welche den Fluch des Himmels über ihren Mann und ihre Kinder herabruft, tritt sie V. 116 wiederum mit einem längeren Monologe auf — schon dies ist an und für sich wenig angemessen — worin sie eine bedeutend versöhnlichere Stimmung zeigt, sie wirft die ganze Schuld auf Creo (V. 143) und wünscht, Iason möchte am Leben bleiben «*si potest, vivat meus, ut fuit, Iason; si minus, vivat tamen*» — und dies Alles, nachdem sie den hymenaeus gehört!

Erst V. 397 scheint sie ernstlich anzufangen, an Rache zu denken, und erst V. 549 (*sic natos amat?* etc., siehe oben p. 10) nimmt diese eine bestimmte Form für sie an.

In den *Troades* drückt Hecuba im Prologe ihre heftige Klage über Trojas Fall und Unglück aus,

[1]) Seneca vermeidet dadurch den Fehler, den man nicht mit Unrecht Euripides vorwirft, nämlich den, dass der Drachenwagen, auf welchem Medea schliesslich auftritt, nie zuvor erwähnt worden ist.

sowie ihre Ahnungen von den Leiden, welche bald darauf folgen sollen. Man hat sich daran gestossen, dass sich Hecuba nach dem Prologe (und dem Wechselgesang mit dem Chore) ohne deutliche Ursache entfernt [1]). Man hat aus diesem wie aus anderen Umständen darauf schliessen wollen, das Stück liege in unvollendeter Gestalt vor [2]). Dies aber eigentlich mit Unrecht; es kommt davon, dass man den besondern Charakter der Senecaischen Prologe nicht recht aufgefasst hat. Hecuba ist die Hauptperson des Stückes; auf sie koncentriert sich eigentlich alles Unglück; und deshalb ist es auch ganz mit Senecas Manier übereinstimmend, dass dies bereits im Prologe hervorschimmert; dies ist auch um so notwendiger als Hecuba erst in V. 955 wieder auftritt — die dramatische Entwicklung fordert ihre Gegenwart nicht früher; um die Einheit des Stückes soweit wie möglich zu retten, ist es daher notwendig, Hecuba schon anfangs auftreten zu lassen [3]).

Im *Hercules Oetaeus* tritt Hercules im Prolog auf und pocht in abgeschmackten, klotzigen Versen auf die verheissene Unsterblichkeit.

Im *Agamemnon* und *Thyestes* hat Seneca durch die Wahl seiner Prologistpersonen (Thyestis umbra, Tantali umbra, Furia) an und für sich genügend an den Tag gelegt, wie er im Prologe auf die kommende Handlung vorzubereiten sucht.

[1] Siehe Werner l. l. p. 22, den Umstand betreffend, dass die Ursache ihres Weggangs nicht genannt wird, siehe IV, b.

[2]) Siehe näheres darüber weiter unten.

[2] Vgl. Euripides Hekabe mit Polydorus im Prologe.

II. Bemerkungen in Bezug auf die epeisodische und chorische Technik.

a. Die epeisodische Technik.

Der Dialog ist der schwächste Punkt Senecas. Es fehlt ihm beinahe ganz die Fähigkeit, den Charakter der verschiedenen Personen im Dialoge hervortreten zu lassen; er beschwert vielmehr denselben — beinahe noch mehr als es in den lang ausgezogenen Monologen der Fall ist — mit undramatischen und rhetorischen Momenten. Die bei den Griechen so sehr beliebte Stichomythie kommt bei Seneca sparsam vor — die längste im Agamemnon V. 145—157 — und trägt nie dazu bei, die Handlung eigentlich vorwärts zu führen [1]). Eben darum, dass die Schwäche Senecas im Dialoge lag, ist es ihm beinahe eine Gewohnheit geworden, jede zum ersten Male auftretende Person Monologe sprechen zu lassen — offenbar weil es ihm auf diese Weise leichter wird, den Zusammenhang zwischen der betreffenden Person und der Handlung einleuchtend zu machen. So z. B. im Herc. Fur.: Amphitruo und Megara, welche nach dem ersten Chorgesange auftreten, scheinen in jeder ihrer ersten Äusserungen ganz für sich selbst zu perorieren, ohne das Wort an einander zu richten (Amph. V. 205—278;

[1] Man muss ja zugeben, dass die Stichomytie, wenn dieselbe bei den Griechen spec. Euripides angewendt wird, um die Handlung vorwärts zu führen, oftmals den Eindruck eines gewissen Zwanges giebt

Meg. V. 279—308). Erst V. 309 wendet sich Amphitruo an Megara mit den Worten: *«o socia nostri sanguinis . . .»* Lycus tritt herein und äussert zuerst etwas für sich selbst (V. 332—337). Auf dieselbe Weise verfährt Hercules bei seinem ersten Erscheinen (V. 592—617) u. s. w. — Ebenso lässt er mit Vorliebe jeden neuen Aufzug mit einem Monologe beginnen.

Leo hat schon (I p. 96) richtig darauf hingewiesen, wie Seneca die alte, von den griechischen Tragödien- und Komödien-dichtern beobachtete Regel befolgt hat, jede neuauftretende Person beim Eintritt entweder von den vorher Anwesenden anmelden oder selbst ihren Namen nennen zu lassen [1]). Da Senecas Art und Weise, diese Regel zu beobachten, eine gewisse Rolle für die Entscheidung einer anderen Frage spielt (siehe III), will ich dieselbe hiermit näher untersuchen und gebe zuerst ein Verzeichnis aller — wirklichen oder scheinbaren — Ausnahmen derselben, welche bei Seneca zu finden sind [2]).

[1]) Bezeichnend für die Technik Senecas in dieser Beziehung ist Med. V. 7. 8

. *quosque iuravit mihi*
deos Iason, quosque Medeae magis
fas est precari

Vgl. Tro. 232

[2]) Im folgenden Verzeichnis habe ich diejenigen Personen nicht aufgenommen, die später als gewöhnlich genannt worden sind — wenn es nur in der ersten Äusserung der betreffenden Person geschieht: z. B. in Troades Hecuba (Prol.) erst V. 36, Pyrrhus V. 202—249 erst V. 232, Andromache V. 409—425 erst V. 418. Ebenfalls habe ich natürlicherweise solche Fälle nicht angeführt, wo zwar der Name nicht ausdrücklich

Troades: *Talthybius* (V. 164) wird nicht angekündigt, sagt auch nicht, wer er sei (Bühne leer).

senex (V. 426) wird nicht angekündigt, giebt auch keinen Aufschluss über seine Person[2]) (Andromache auf der Bühne).

nuntius (V. 1056): item (Hecuba Andromache (Helena?) auf der Bühne).

Medea: *nutrix* (V. 150): ihr Charakter geht erst aus ihrer zweiten Replik an Medea hervor: V. 158 «*alumna*» (Medea auf der Bühne).

nuntius (V. 879) wird weder angekündigt noch sagt er, wer er sei (Bühne leer?)

Phaedra *Hippolytus* (V. 1—83): item (Bühne leer).

nutrix (V. 129): ihr Charakter geht erst V. 178 hervor (Phaedra auf der Bühne).

Oedipus: *senex Corinthius* (V. 784): wird nicht angekündigt, sagt auch nicht, wer er sei (Oedipus und Iocasta auf der Bühne).

nuntius (V. 915) item (Bühne leer).

Agamemnon: *nutrix* (V. 125): item (Clytaemnestra auf der Bühne).

erwähnt wird, die Person aber deutlich genug hervortritt: z. B. Clytaemnestra in Agam. V. 108—124. Iason in Med V. 135. Iocasta in Oed. V. 81. Tantalus in Thyest. V. 421. und ebenso kann die Person Electras (Agam. V. 910—917 füglich verstanden werden, wenn man V. 911 *germane* mit V. 917 *Oresta* vergleicht, daher nimmt Leo mit Unrecht an, Electra trete hier «inscio auditore quis loquatur» 1 97 hervor.

[2]) Vgl. weiter unten.

Thyestes. *Furia* (V. 23): item (‹Tantali umbra› auf der Bühne).

satelles (V. 204; *A servis*): item (Atreus auf der Bühne).

nuntius (V. 623): item (Bühne leer).

Hercules Oetaeus: *nutrix* (V. 233): ihr Charakter geht erst aus der zweiten Replik V. 276 *alumna* hervor.

Lesen wir dieses Verzeichnis durch, so finden wir in der Regel — die einzige Ausnahme ist Hippolytus im einleitendem Gesange in der Phaedra[1]) — dass die Personen, deren Namen oder Charaktere nicht angekündigt werden, nur solche sind, welche nicht eigentlich der Mythe selbst angehören, sondern wegen der dramatischen Ökonomie entstanden sind. Denn der Name Talthybius in Troades ist wohl vom auctor indiculorum (Leo I, 97) zugefügt worden. Es sind also diejenigen Personen, die entstanden sind, nur um eine gewisse Klasse oder gewisse Typen zu repräsentieren, welche nicht bezeichnet sind, wie *nuntii, nutrices, senes* etc., während dagegen die wirklich mythischen Persönlichkeiten so gut wie immer angekündigt werden.

[1] Vielleicht könnte man jedoch hierin einen Beweis dafür finden, dass das Drama in Wirklichkeit den Titel Hippolytus trug, obwohl es in E Phaedra genannt ist. Dass Priscianus ‹Phaedra› citiert, kann man doch mit Braun Rh. M. 20, p. 273 anderer Weise erklären. Dass übrigens als Titel des Dramas Phaedra und Hippolytus in den Senecahandschriften abwechseln, erklärt sich leicht, wenn man bedenkt, dass in den Euripideshandschriften dasselbe mit Hippolytus Phaedra in cod. L. der Fall ist.

Dagegen ist die von Leo (1, 96, 97) aufgestellte Regel nicht stichhaltig: atque hoc quidem, ut ipsae nomina sua proferant aut ita se describant ut ab omnibus cognoscantur, locum habet ubi in scaenam vacuam chorum excipientes prodiere; at si personis iam in scaena agentibus interloquendi causa nova accedit, necesse est eius nomen priusquam appareat pronuntietur». Die Ausnahmen kommen eigentlich nicht so selten vor, wie Leo zu glauben scheint, deshalb sind wir kaum berechtigt, diese Regel als eine allgemeine aufzustellen: so ist es in der Medea erst Iason selbst, der offenbart, wer er ist (V. 435: *fidem praestare meritis coniugis),* obwohl er während des Gespräches Medeas mit der Amme eintritt. Ebenso Iocasta im Oed. V. 82 *(quid iuvat, coniunx, mala gravare questu?),* Aegisthus im Agamemnon V. 233, Electra im Agam. V. 914 u. f. (siehe Anm. p. 29), Strophius im Agam. V. 918, Tantalus im Thyest. V. 421.

Häufiger ist es der Fall, dass der Eintretende vom Chore selbst angekündigt wird (H. F. 202, Phaedr. 834, 989, Oed. 912, Agam. 411, 588, 779).

b. Die chorische Technik.

In Bezug auf die Wahl der Chorpersonen hat Seneca die bestimmte Regel befolgt, den Chor aus Personen derselben Art wie die Hauptperson des Dramas bestehen zu lassen [1]). Im Herc. Fur. sind es be-

[1] Vgl., die Griechen betreffend, Arnold, Die chor. Technik des Euripides, p. 113 f. Muff, D. ch. T. des Sophocles p. 2 f.

jahrte Männer, im Oedipus und Thyestes auch Männer, in der Medea, Phaedra, Agamemnon — wo Clytaemnestra ja die Hauptrolle spielt — im Herc. Oet. — wo wenigstens in der ersten Hälfte des Stückes Deianeira die Hauptrolle spielt — und in den Troades Frauenchöre [1]); im Agamemnon und Herc. Oet. zwei verschiedene Chöre.

Das Verhältnis des Chores zu der dramatischen Handlung wird von Leo, Plaut. Forsch. p. 86 Anm. auf folgende Weise beurteilt: »Bei Seneca finden wie die äusserste Consequenz der in Euripides' späten Stücken begonnenen und dann fortgeführten Entwicklung, durch die der Chor von der Handlung gelöst und endlich räumlich von den Handelnden getrennt Zwischenactslieder singt«.

Leo scheint also der Ansicht zu sein, der Senecaische Chor entbehre jedes Zusammenhanges mit der Handlung; er betrachtet ihn als das ausgeprägteste Beispiel solcher ἐμβόλιμα, als deren Gründer Aristoteles den Agathon bezeichnet, und wovon wir das deutlichste Beispiel in Eurip. Helena V. 1301—1368 [2]) finden. Freilich ist es wahr, dass Seneca in dieser Beziehung im allgemeinen weiter gegangen ist als Euripides, dessen Chorgesänge gewöhnlich eine gewisse Zwischenstellung einnehmen; wenn Leo aber

[1]) Der Charakter des Chores geht jedoch nicht in allen diesen Dramen aus den Chorgesängen selbst hervor. Und die Bezeichnung des Chores in den Handschriften ist vielleicht von derselben Hand, die das Personenverzeichnis hinzugefügt hat, eingeschoben worden.

[2]) Vgl. Decharme, Euripide et l'esprit de son théatre, p. 462

vermeint, Seneca habe den Chor von jeder Verbindung mit der Handlung losgemacht, geht er gar zu weit. Die Worte des Chores stehen immer in einem gewissen Verhältnisse zu der Handlung, entweder so, dass sie Reflexionen über das Vorangegangene enthalten, oder auch so, dass die Chorgesänge im grossen und ganzen freilich nicht mit der Handlung in Verbindung stehen, aber vermittels einiger im Anfang oder häufiger am Ende angebrachten Worte in einen rein äusseren Zusammenhang mit derselben gebracht werden.

Wir geben in aller Kürze eine Übersicht davon. *Hercules: 1ster Chorgesang* V. 125—204.

Lobgesang über das ruhige, bescheidene Leben; steht natürlich nicht mit dem Vorhergehenden im Zusammenhang, da der Prolog ja von Iuno gesprochen wird.

Jedoch schliesst sich V. 125 f. *Iam rara micant sidera prono* etc. gewissermassen an V. 123, 124 *clarescit dies ortuque Titan lucidus croceo subit* an. Der Schluss des Chorgesanges — der letzte Vers in Trimeter! — deutet auf die folgende Scene hin.

2ter Chorgesang 524—591.

Siehe unten.

3ter Chorgesang V. 830—894.

Schilderung von und Lobgesang über den in Vorhergehenden von Theseus ausführlich geschilderten Sieg des Hercules über den Hades, nebst einigen in nahem Zusammenhang damit

stehenden Betrachtungen. Schliesst sich also nahe an das Vorhergehende an.

4:ter Chorgesang V. 1054—1137.

Betrachtungen über Hercules' Irrsinn und Klage darüber. Schliesst sich an das nächst Vorhergehende an.

Troades: 1:ster Chorgesang V. 67—163.

Wechselgesang zwischen dem Chore und Hecuba, eine sich dem Prologe anschliessende Klage enthaltend.

2:ter Chorgesang V. 371—408.

Siehe unten.

3:ter Chorgesang V. 814—860.

Vermutungen darüber, wohin die gefangenen Frauen (= die Chorpersonen) geführt werden sollen. Schliesst sich dem Verse 813 an: *Abripite propere classis Argolicae moram.* Vgl. Eurip. Tro. V. 197 f.

4:ter Chorgesang V. 1009—1055.

Die Sorge wird dadurch vermindert, dass alle davon getroffen werden. Auch die Feinde werden zu Grunde gehen. Der Chorgesang schliesst sich an den von Hecuba V. 1005 f. ausgesprochenen Fluch über die Griechen an: *precor his digna sacris aequora: hoc classi accidat toti Pelasgae, ratibus hoc mille accidat meae precabor, cum vehar, quidquid rati.* Vgl. V. 1042 f. *Solvet hunc questum lacrimasque nostras sparget huc illuc agitata classis.*

Medea: 1:ster Chorgesang V. 56—115.

Nach den noch unreifen Racheplänen Medeas im Prologe, infolge der berühmten Heirat

Iasons, folgt *hymenaeus;* welcher nun den Harm Medeas aufs neue erweckt. Vgl. V. 116.

2:ter Chorgesang V. 301—379.

Klage über die Schiffahrt und speciell über den Zug der Argonauten.

3:ter Chorgesang V. 579—669.

Nulla vis flammae tumidive venti
tanta, nec teli metuenda torti,
quanta cum coniunx viduata taedis
ardet et odit.

4:ter Chorgesang V. 849—878.

Medeas Wut wird geschildert.

Phaedra: 1:ster Chorgesang V. 274—357 (359).

Anlässlich des im vorigen Dialoge Geschehenen wird die Macht der Liebe besungen. Vergl. speciell den Streit zwischen Phaedra und der Amme über das Wesen der Liebe. V. 358. 359 Trimeter mit Übergang zum Dialoge.

2:ter Chorgesang V. 736—823 (834).

Im Anschluss an die Flucht des Hippolytus *(Fugit insanae similis procellae)* und die vorhergehende Liebeserklärung Phaedras nimmt der Chor Anlass, Hippolytus' Schönheit zu loben und geht davon zu allgemeinen Betrachtungen über die Schönheit über. Der Chor wendet sich am Schlusse (V. 824—834) in Trimetern zur Vorbereitung des folgenden Truges (V. 824 f. *quid sinat inausum feminae praeceps furor?* etc.) und zur Ankunft des Theseus (V. 829 *sed iste quisnam est* etc.).

3:ter Chorgesang V. 959—988 (990).

Der Chor, dem vorhergehenden Fluche des Theseus zufolge (945—958) mit Angst und bösen Ahnungen erfüllt, klagt darüber, dass die Vorsehung sich so wenig um die Menschen kümmere und nicht den Guten Belohnung, den Bösen Strafe zukommen lasse; statt dessen seien der blinde Zufall und die freche Begierde die herschenden Mächte. Der Schluss kündigt in Trimetern die Ankunft des Boten an.

4:ter Chorgesang V. 1123—1153 (1155).

Aufgeregt durch die Nachricht vom Tode des Hippolytus, stellt der Chor Betrachtungen darüber an, wie das Unglück leicht über die Hochgestellten ausbreche, die Geringen aber schone. Der Schluss bereitet in Trimetern auf Phaedras Ankunft vor.

Oedipus: 1:ster Chorgesang V. 110—201.

Nähere Entwicklung der Pest.

2:ter Chorgesang V. 403—508.

Lobgesang über Bacchus. Steht ganz ausser der Handlung, wird aber durch die Verse 401—402 in äusseren Zusammenhang mit derselben gebracht: *Dum nos profundae claustra laxamus Stygis, populare Bacchi laudibus carmen sonet.*

3:ter Chorgesang V. 709—763.

Der Chor hebt als seine Meinung hervor, Oedipus, der im Vorhergehenden angeklagt worden, dass er die Unglücke beigeführt habe, sei unschuldig, statt dessen sei aber Theben von alten Flüchen heimgesucht. (Vergl. Soph. Oid. Tyr. V. 464—512).

4:ter Chorgesang V. 882—914.

Von den vorhergehenden Ereignissen aufgeregt, besingt der Chor in einem — unleugbar sehr farblosen! — Gesang das Glück des bescheidenen Lebens und die Gefahr der Macht. Der Schluss bereitet (in demselben Versmasse) den Eintritt des Boten vor.

5:ter Chorgesang V. 980—997.

Die unabwendbare Macht des Schicksals: *multi ad fatum venere suum, dum fata timent* — also der eigentliche Inhalt des Dramas. Der Schluss verkündigt in demselben Versmasse den Eintritt des Oedipus.

Agamemnon: 1:ster Chorgesang V. 57—107.

Die Gefahr der Machtstellung.

2:ter Chorgesang V. 310—407 (411).

Lobgesänge zum Preise verschiedener Götter. Ohne Zusammenhang mit der Handlung. Der Schluss verkündigt in Trimetern Eurybates' Ankunft.

3:ter Chorgesang V. 589—658.

Klagelied der gefangenen Troerinnen über ihr unglückliches Schicksal.

4:ter Chorgesang V. 808—866.

Der Chor besingt Argos' Verherrlichung durch Hercules. Gleichwie Agam. jetzt Argos verherrlicht hat, so hat Hercules dies vorher gethan. Der Anfang und der Schluss des Chorgesanges schliessen sich der Handlung an und enthalten zugleich das Hauptmoment des Gesan-

ges: den Vergleich zwischen Agamemnon und Hercules [1]).

Thyestes: 1ster Chorgesang V. 122—175.

Der Chor betet die Götter, sie mögen Tantalus' Haus vor ferneren Unglücken bewahren, und erinnert an die früheren.

2ter Chorgesang V. 336—403.

Zuerst die Freude über die Versöhnung ausdrückend, macht der Chor Betrachtungen darüber, wer ein rechter König (nach dem Masstabe der Stoiker!) sei [2]).

3ter Chorgesang V. 546—622.

Freude über die Versöhnung; daraus veranlassene allgemeine Betrachtungen über die Veränderlichkeit des Glückes, indirekt eine Vorbereitung bildend zu der Veränderung, die das folgende Epeisodion hervorbringt [2]).

4ter Chorgesang V. 789—884.

Die Sonnenfinsternis wird geschildert. Der Chor drückt seine Furcht vor der Bedeutung derselben aus.

Hercules Oetaeus:

V. 104—232: Iole und der Chor; vgl. Troad. V. 67—164.

V. 583—705.

Deianeiras Schicksal wird bedauert. Die Gefahr der Machtstellung wird geschildert. Der

[1] In Bezug auf dieses canticum vergl. Leo I p. 119.

[2] Eine merkliche Inkonsequenz, die Friedensunterhandlungen sind dem Chor bekannt, nicht aber der Betrug! Es scheint, als hatte er das Vorhergehende nur zur Hälfte gehört.

Anfang des Chorgesanges steht mit den vorhergehenden Schlussworten Deianeiras in Zusammenhang (Vergl. Oed. 402). Der Schluss bereitet in lyrischem Versmasse die folgende Handlung vor.

V. 1031—1130.

«*Verum est quod cecinit sacer . . . Orpheus Calliopae genus, aeternum fieri nihil*». — *Quod natum est, quod erit, mori vati credere Thracio devictus iubet Hercules* (V. 1099—1101). Der Schluss bereitet in lyrischem Versmasse die folgende Handlung vor.

V. 1518—1608.

Klagelied über Hercules' Tod. Hercules am Ende des vorhergehenden Epeisodions und der Chor im Anfang seines Gesanges wenden sich an Titan (V. 1512. 1518; vgl. Herc. Fur. V. 124. 133). Der Schluss bereitet in Trimetern die künftige Handlung vor.

Geben wir jetzt die allgemeinen Resultate der vorhergehenden Untersuchung in aller Kürze wieder!

Im allgemeinen steht der Chorgesang in einem gewissen Zusammenhang mit der dramatischen Handlung, und zwar so, dass der Anfang desselben sich in der Regel an das nächst Vorhergehende anschliesst und der Schluss den Übergang zum Folgenden bildet — entweder ganz äusserlich durch einen Hinweis auf eine kommende Person oder eine eintretende Handlung (sei es in lyrischem Versmasse oder in Trimetern[1]) oder auch dadurch, dass er das

[1] Vgl. weiter unten p. 44 Anm.

Künftige mit einigen allgemeinen Betrachtungen vorbereitet. Der Zusammenhang mit der dramatischen Handlung liegt folglich im Anfang und Schluss, während die Mittelpartieen dagegen oftmals solche Betrachtungen enthalten, die der Sache ferner stehen; diese Betrachtungen behandeln in der Regel eben dasselbe, was Seneca aus der Mythe hervorbringen will. Wenn der Chorgesang — was selten eintrifft — ganz von der dramatischen Handlung getrennt ist, wird er doch durch einen äusseren Übergang in einen gewissen Zusammenhang damit gebracht [1]). Betreffend die äusseren Übergänge des Chores zur Handlung siehe unten.

Es sieht aus, als gäbe es von den obigen Regeln zwei Ausnahmen, welche wir jedoch bei näherer Untersuchung möglicherweise nur scheinbar finden werden.

Die erste Ausnahme ist der 2:te Chorgesang in H. F. (V. 524—591). Hier staunen wir darüber, dass der Chor nicht die geringste Rücksicht auf Hercules Ankunft nimmt, die schon Amphitryon verkündigt hat (V. 520—523). Dies ist mit Recht Leo sonderbar vorgekommen (p. 161). Werner verteidigt dieses damit, dass er annimmt, Hercules sei noch auf dem Wege *sub terra* (p. 11). Diese Verteidigung ist jedoch höchst ungenügend. Mag auch Obiges wahr sein — und Hercules Worte V. 592 f. scheinen ja dieser Ansicht eine gewisse Stütze zu geben, vgl. oben p. 23 — so bleiben doch mehrere Inkorrektheiten. Erstens ist es wohl gegen jede Praxis, dass der Chor während des

[1] Vgl. H. F. V. 125. Oedip. 102. H. F. V. 202. Agam. 408 f.

Wartens auf eine schon angekündigte Person eintritt. Ferner vermindert die Erklärung Werners gar nicht das Eigentümliche darin, dass der Chor in seinem Gesang gar keine Rücksicht auf die von Amphitryon vorhergekündigte Ankunft des Hercules nimmt. Weiter könnten wir erwarten, Amphitryon hätte V. 618, als er Hercules erblickt, auf seine Worte in V. 520—523 hingedeutet; nun steht er statt dessen ganz überrascht da und es sieht wirklich nicht aus, als sei er durch den Laut der Tritte des Hercules auf seine Ankunft vorbereitet. Zufolge aller dieser Umstände bin ich der bestimmten Überzeugung, V. 520—523 seien durch Interpolation entstanden und die Worte Amphitryons haben mit V. 519 geendet. Wir können sehr wohl verstehen, was den Interpolator veranlasst hat, die unechten Verse einzuschalten. In den letzten Worten Amphitryons *quid deos frustra precor*, welche, richtig verstanden, eine vollständige Verzweiflung ausdrücken, hat der Interpolator das Wort *deos* betont und als dessen Gegensatz sein: *ubicumque es, audi, nate,* eingeschaltet. Danach ist das Folgende leicht entstanden; es erinnert sehr an Herc. Oet. V. 1128—1130 — wo die Worte passen! — und ist vielleicht eine demselben entnommene Reminiscenz [1]).

Der zweite Fall, der gegen die obigen Regeln zu streiten scheint, finden wir in Troad. V. 371—408. Man nimmt gewöhnlich an, dieser Chorgesang sei

[1]) Er ist selbstverständlich unnötig, darauf hinzuweisen, dass es für Obiges ohne Bedeutung ist, ob dieser Teil des Herc. Oet. von Seneca verfasst ist oder nicht.

durch die Offenbarung des Achilles, die in V. 168 f. erzählt worden ist, veranlasst und spiele ganz und gar auf dieselbe an. Wäre diese Auffassung richtig, so würden wir mit Recht darüber staunen, dass im Chorgesange gar nicht darüber diskutiert wird, ob es den Gestorbenen wohl möglich sei, den Lebenden zu *erscheinen*, sondern nur über deren Sein oder Nichtsein. Nein, der Chorgesang ist durch die traurige Botschaft von Astyanax Tode, ebenso wie von dem der Polyxene, veranlasst und besteht teilweise aus einer Klage über das traurige Schicksal derselben — und der Menschen im allgemeinen — und darüber, dass sie auch nach dem Tode nichts Gutes hoffen können, wie sie auch kein Böses zu fürchten haben. Nur so wird der Chorgesang uns recht begreiflich und, was wichtiger ist, nur so verstehen wir, in welchem Zusammenhang er mit dem folgenden Auftritt steht, wo Andromache ihre Worte zum Chore folgendermassen anfängt:

Quid, maesta Phrygiae turba, laceratis comas
miserumque tunsae pectus effuso genas
fletu rigatis? levia perpessae sumus,
si flenda patimur . . .

Schliesslich will ich mit einigen Worten die Art und Weise berühren, in welcher der Chor an dem Dialoge Teil nimmt. Dieser Punkt ist von keinem der früheren Kritiker behandelt worden und doch glaube ich, dass wir hier eine sehr wichtige Regel herausfinden können, welche Seneca befolgt zu haben scheint: der Chor nimmt nur dann an dem Dialoge Teil,

wenn sich nicht mehr als eine Person auf der Bühne befindet. Eine solche Einschränkung finden wir bekanntlich nicht in dem griechischen Drama. Es ist jedoch leicht zu begreifen, wie man dazu gekommen, dieselbe einzuführen. Die Bedeutung des Chores wurde ja bereits im griechischen Zeitalter und noch mehr im römischen mehr und mehr eingeschränkt — dies kann schon ein Blick auf den Theaterbau der verschiedenen Zeiten uns lehren. Deshalb war es ganz natürlich, dass der Chor nur da eingriff, wo man seiner notwendig bedurfte, d. h. wo es kein anderer gab, der den Dialog weiterführen konnte.

Übrigens ist die Rolle des Chores im Dialoge, auch wenn wir den Inhalt des Geäusserten betrachten, bei Seneca noch unbedeutender als bei den Griechen. Bei letzteren nahm ja derselbe eine vermittelnde, eine ethisch höhere Stellung ein. Bei Seneca hat der Chor diesen Beruf gänzlich eingebüsst, seine Rolle ist eine völlig passive geworden.

Die Wahrheit des Obigen ersieht man aus folgendem Verzeichnis der Stellen, wo der Chor am Dialoge Teil nimmt [1]).

[1] Es verdient vielleicht hier hervorgehoben zu werden, dass die Chorgesänge, welche mit einer direkten Hinweisung sei es in lyrischem Versmass oder in Trimetern auf den kommenden Teil des Dialoges schliessen abgesungen werden, wenn die Bühne entweder leer ist oder nur eine Person sich auf derselben befindet; Phaedr. 1123—1155; Oedip. 882—914. 980—997; Agam. 310—411; Herc. Oet. 583—705; 1031—1130; 1518—1608. Eigentlich wichtig ist doch diese Beobachtung nicht, da die Chorpartieen, während deren mehr als eine

[*Herc. Fur.* V. 1032—1034 Siehe unten]

Troades V. 166, 167. Der Chor nimmt die Mitteilung des Boten entgegen und stellt ihm einige Fragen.

Medea 881—887. Der Chor nimmt die Worte des Boten entgegen und richtet einige kurze Fragen und Ermahnungen an ihn. Medea kann in dieser Scene nicht anwesend gewesen sein, in welchem Falle sie sicherlich nicht geschwiegen hätte. Sie ist auf das Dach gestiegen, wo sie von der Amme angeredet wird (V. 891).

Phaedra V. 1244 und 1256 (Chor. om. A.) Der Chor allein mit Theseus; er giebt diesem den Rat, Hyppolytus zu begraben.

Oedipus V. 205. Der Chor allein mit Oedipus. (In cod. A schliesst der Chor mit den Trimetern 202—205).

Oedipus V. 1004—1009. Der Chor allein mit Oedipus; er bereitet den blinden Oedipus auf Iocastas Ankunft vor.

V. 1040. 41. Der Chor nach Iocastas Tod allein mit Oedipus; hier ist es ja notwendig, dass der Chor sich äussere, um Oedipus von Iocastas Tod zu unterrichten.

Agamemnon V. 693 (664)—694, 710 f., 775 f.; der Chor allein mit Cassandra; er beschreibt ihre Raserei und wie sie schliesslich niedersinkt.

Thyestes V. 626—748. Der Chor nimmt die Worte des Boten entgegen und giebt ihnen durch das

---

Person auf der Bühne gegenwärtig ist, ausserst selten sind. Herc. Fur. 524—591 Amph., Megara, 830—894 Amph., Theseus, Megara, 1054—1137 Amph., Theseus, Herc., Troad. 1009—1055 Hecabe, Andromache.

Einschalten einiger kurzen Fragen und Ausrufe mehr Leben und Abwechslung.

Der Chor dient also gewöhnlich nur dazu, die Worte eines Boten entgegenzunehmen und durch einige kurze Fragen eine Erzählung zu veranlassen oder, ganz im allgemeinen, da aufzutreten, wo eine zweite Person schwerlich auftreten könnte.

Dass Seneca jedoch auch in solchen Fällen nur mit Widerwillen den Chor auftreten liess, geht deutlich aus zwei Stellen hervor. In Oedipus V. 915 tritt der nuntius hervor und wendet sich mit seiner Erzählung, wie es scheint, einzig und allein an die Zuschauer. Hier hätte ja Seneca leicht durch einige Worte des Chores — wie ja an mehreren anderen Stellen — die Erzählung beleben können und verhindern, dass dieselbe, wie es jetzt der Fall ist, in die Luft gerichtet zu sein scheint.

Noch deutlicher in den «Troades». Hier hat Seneca in V. 426 einen senex erschaffen, dessen Rolle eine ganz eigentümliche ist. Er unterhält sich in der vertraulichsten Weise mit Andromache, die sich ihm anvertraut und seinen Rat begehrt. Wer ist dieser? Kein Wort wird darüber gesagt. Es ist wahrlich leicht zu verstehen, dass Swoboda[1]) auf den Gedanken verfiel, er müsse einer der Choristen gewesen sein; ich muss gestehen, dass auch mir beim ersten Durchlesen derselbe Gedanke kam, den ich später bei

[1]) III p. 99, an einer Stelle (p. 93) spricht Swoboda ebenso unmotiviert wie inkonsequent von «einem Greise, des Knaben Pfleger».

Swoboda fand. Ganz unmöglich ist es wohl auch nicht, dass der »senex« ein senex femina ex choreutis gewesen sein kann. Doch spricht ein Umstand dagegen. Es wäre nämlich merkwürdig, wenn der Chor, der doch sicherlich Chalchas' Worte (V. 360—370) vernommen hat — meiner Ansicht nach spielt der Chorgesang (V. 371—408) auf dieselben an — und also weiss, dass Astyanax einer Gefahr ausgesetzt ist, jetzt in so vollkommener Unwissenheit darüber sein sollte, wie aus den Versen 426 und 429 und übrigens aus der ganzen Erzählung hervorgeht, in welcher der »senex« kein Wort von dem Gehörten sagt[1]). Deshalb muss man wohl annehmen, der »senex« sei wirklich eine von Seneca ungeschickt und ziemlich unmotiviert eingeführte Person: dies zeigt aufs neue, wie ungern er den Chor am Dialoge Teil nehmen lässt, obwohl derselbe hier mit geringer Änderung die Rolle des Alten hätte übernehmen können.

Gegen die hier oben von mir aufgestellte Regel, dass der Chor sich nur dann in das Gespräch mischt, wenn bloss *eine* Person auf der Bühne gegenwärtig ist, könnte man Herc. Fur. V. 1032—1034 anführen:

> *Quo te ipse, senior, obvium morti ingeris?*
> *quo pergis amens? profuge et obtectus late*
> *unumque manibus aufer Herculeis scelus.*

[1]) Hier ist es doch eine andere Sache als im Thyestes, wo im *Chorgesange* V. 336—403; 546—622 das zwar höchst Eigentümliche eintrifft, dass der Chor von dem Vorgefallenen nur zum Teil Kenntnis zu haben scheint. Ausserdem könnte man natürlicherweise auf einen so absonderlichen Fall keine Hypothese für den oben erwähnten Fall gründen.

Aber hier kommt im cod. E. u. A. Theseus' Namen vor. Weil [1]) hat Theseus diese Worte aberkannt, indem er sich dabei auf die von ihm richtig aufgestellte Regel von den drei Schauspielern stützt. Ihm stimmt auch Leo bei (I. 83). Weil schreibt jene Worte Amphitryon zu, Leo dem Chore. Keines von beiden ist jedoch von Nöten. Denn selbst wenn Theseus spräche, würde dies nicht gegen die Regel von den drei Schauspielern streiten; Megara ist bereits tot und dies kann wohl als ein genügender Grund dafür gelten, dass Theseus hier das Wort führt.

III. Sind Senecas Dramen aufgeführt worden?

Was die Beantwortung dieser Frage betrifft, so scheint man heutzutage ziemlich einig darüber zu sein. Fast sämmtliche Autoritäten auf diesem Gebiete stimmen darin überein, Senecas Tragödien seien niemals aufgeführt worden oder zum Aufführen bestimmt gewesen. Siehe z. B. Leo p. 147 f., Peiper praef. suppl. p. 6, 7. Wilamowitz Herc. p. 372 («da er ja nur für die Recitation dichtet») Werner l. l. p. 13 u. G. Boissier (Les tragédies de Sénèque ont elles été représentées? Paris 1861) [2]). Ich habe bereits oben die weiteren

[1]) Rev. archeol. 1865 p. 25.

[2]) Boissiers Aufsatz habe ich mir trotz vieler Bemühungen nicht verschaffen können. Erst während des Drucks ist mir Alf. Pais, Il teatro di L. Anneo Seneca (Torino 1890) zugängig geworden. Pais, dessen Beweisführung in sehr wenigen Punkten mit der meinigen zusammentrifft, nimmt einen den obigen Forschern in vielen Stücken entgegengesetzten Standpunkt ein.

Konsequenzen berührt, die Leo aus dieser seiner Ansicht gezogen, dass nämlich die Senecaischen Tragödien eigentlich nur rhetorische Diskussionsübungen seien, wovon wir in Phoenissae und Herc. Oet. die besten Proben haben. Obgleich ich mich im grossen und ganzen den allgemein angenommen Ansichten anschliesse, so bin ich doch der Meinung, dass dieselben in gewissen Beziehungen an Einseitigkeit leiden und dass eine gewissenhafte Untersuchung der Gründe, welche sowohl für wie gegen die Aufführung der Senecaischen Tragödien sprechen, uns einen bessern Einblick in die besondere Beschaffenheit der Kompositionsweise Senecas gewähren wird.

Zuerst pflegt man hervorzuheben, es sei zu Senecas Zeit überhaupt keine Vorliebe für Tragödien gewesen. Siehe Peiper l. l. p. 6, 7 [1]). Sollte jedoch dies ein genügender Beweis dafür sein, dass dieselben nicht aufgeführt worden? Es ist doch hinlänglich bekannt, dass gerade zu jener Zeit Tragödien in Rom aufgeführt worden, nämlich diejenigen des Pomponius. Dagegen erhebt Peiper folgenden Einwand: «At qui hoc narrat Tacitus A. XI. 13 parum hoc Pomponio cessisse indicat, nam theatralis populi lasciuia, qua probra in illum iecerat, seuera Claudii censoris edicta prouocabat» Es muss aber doch zugegeben werden, der Umstand, dass *Pomponius* mit seinen Tragödien

[1]) Vergl. Werner l. l. pag. 13 «Argumentorum ab illo conlatorum grauissimum hoc mihi uidetur esse, quod ea aetate qua tragoediae istae compositae sunt perpauci erant Romae homines, qui fabulis delectarentur

wenig Beifall gefunden, könne doch keineswegs als Beweis dafür gelten, dass *Seneca* überhaupt gar keine der seinigen zur Aufführung gebracht. Von allem anderen abgesehen, das einer solchen Schlussfolgerung widerspricht, so sagt ja Tacitus an der oben erwähnten Stelle kein Wort davon, welche Ursachen daran Schuld gewesen, dass Pomponius in so hohem Grade dem Publikum missfallen habe; er behauptet also nicht, die Aufführung an und für sich habe Unwillen erregt; ja, es geht mit nichten aus Tacitus' Ausdrucksweise hervor, als wäre diese Aufführung etwas ganz Ungewöhnliches gewesen [1]).

Ferner wird hervorgehoben, das Publikum hätte sich so ausführlich gehaltene Reden, wie sie Seneca zum besten giebt, und so ausgesponnene und in die Länge gezogene Scenen, wie sie bei ihm vorkommen, schwerlich gefallen lassen. Dagegen liesse sich jedoch einwenden, es handle sich ja nicht darum, inwiefern sie beim Publikum Beifall gefunden oder nicht, sondern inwiefern Seneca, als er diese Dramen verfasste, an eine Aufführung derselben gedacht. Ferner war ja die Geschmackrichtung des gebildeten Publikums zu jener Zeit solchen Früchten des rhetorischen Geistes keineswegs abhold und man kann sich wirklich fragen: wenn das gebildete Publikum es ertragen

[1] Die Stelle lautet bei Tacitus: „At Claudius matrimonii sui ignarus et munia censoria usurpans, theatralem populi lasciviam severis edictis increpuit, quod in P. Pomponium consularem (is carmina scaenae dabat) inque feminas illustres probra iecerat".

konnte, diese Tragödien vom Katheder aus vorlesen zu hören, wäre es denn so ganz undenkbar, dass dieses Publikum es ebensogut auszuhalten vermocht, diese langen Scenen von Schauspielern aufgeführt zu sehen?

Diese und ähnliche Beweise können höchstens Anspruch auf sekundären Wert erheben. An und für sich haben sie keine Beweiskraft. Es ist deshalb eigentümlich, dass viele ihre Auffassung nur durch solche Gründe bestimmen lassen (z. B. Werner, siehe Anm. p. 49). So lange wir keine sichern, urkundlichen Beweise für diese oder jene Ansicht haben — auch andere Stellen, die man als Belege für die eine oder andere Auffassung zu benutzen gesucht, beweisen eigentlich nichts — müssen wir in den Andeutungen der Dramen selbst unsere Auskunft suchen.

Wir finden denn auch wirklich einige Scenen, deren Gepräge deutlich verräth, dass sie schwerlich auf der Bühne haben aufgeführt werden können. Man hat die Scene aus Hercules F. angeführt, wo Hercules Gattin und Kinder tötet, sowie auch die Schluss-scene in der Phaedra. Von geringerer Bedeutung scheint mir die Mordscene im Hercules zu sein. Denn es wäre doch keine Unmöglichkeit, dass Lessing Recht hatte mit seiner Annahme, dass indem Hercules seine Kinder und seine Gemahlin verfolgt und von Zeit zu Zeit den Zuschauern aus dem Gesichte kommt, alle die Ermorderungen hinter der Scene vorgehen, wo sie nur von den übrigen Personen auf der Bühne können gesehen werden. Denn die Mordscenen spielen sich doch in abgelegenen Winkeln ab (*Intebrae* V 1012, cf V 1001).

Auch könnte man möglicherweise als Stütze für Lessings Ansicht anführen, dass Hercules keineswegs selbst spricht, während er seine Gattin und seine Kinder tötet, sondern dass Amphitryon den Mord gleichzeitig beschreibt (1002—1009; 1022—1026). Man könnte also, wenn man die Ansicht von der Aufführung der Dramen verteidigen wollte, sagen, Seneca habe auf diese Weise das Publikum durch Amphitryon von dem hinter der Bühne Vorgehenden in Kenntniss gesetzt. — Grössere Beweiskraft hat die Schluss-scene der Phaedra. Hier werden die zerfetzten Körperteile des toten Hyppolytus über die Bühne getragen. In diesem Falle ist es schwieriger, sich eine Aufführung zu denken. Jeder Versuch, die Sache auf eine Weise zu erklären, welche dem Zuschauer den Anblick der zerstückten Leiche ersparen würde, müsste mehr oder weniger erkünstelt erscheinen, und dem Texte selbst könnten wir keinerlei Stütze für eine solche Ansicht entnehmen. Ich könnte noch eine Scene hinzufügen, welche wenigstens mit grosser Wahrscheinlichkeit auf eine Nicht-Aufführung deutet; es ist die Scene im Herc. Fur., wo Hercules mit dem Hunde Cerberus auftritt. Dieses Ungeheuer auf der Bühne darstellen zu wollen, möchte wohl Niemanden eingefallen sein [1]).

[1]) Überhaupt ist es ja deutlich, dass Hercules mit Cerberus die Bühne betritt (V. 592—615), aber was wird nachher aus dem Hunde? In der ganzen Schilderung des Theseus wird die Gegenwart des Tieres nirgends angedeutet und in dem ganzen folgenden Teile des Dramas wird es mit keinem Worte erwähnt. Es sieht beinah aus, als hätte Seneca *vergessen*, dass er Cerberus auf die Bühne geführt hat; wenn es sich wirklich so

Es giebt also Gründe, welche bestimmt darauf hinzuweisen scheinen, dass eine Aufführung dieser Dramen nicht stattgefunden haben kann. Dass die Scenen, aus welchen wir diesen Schluss ziehen, nur zwei Tragödien, nämlich Herc. Fur. und Phaedra, entnommen sind, bedeutet nicht, dass wir unser Urteil auf diese beiden zu beschränken haben. Denn hier hat man das Recht, von dem Charakter der einen auf denjenigen der andern zu schliessen: denn dass sie alle zu demselben Zwecke verfasst worden, geht aus ihrem ganzen einheitlichen Charakter hervor.

Auf der andern Seite jedoch giebt es nicht so wenige Züge, welche in geradem Widerspruche zu unsern obigen Schlussfolgerungen darauf hinzudeuten scheinen, dass diese Dramen wirklich zum Aufführen bestimmt gewesen.

Zu diesen rechne ich nicht die Befolgung der Regel von den drei Schauspielern. Denn diese beweist nicht anders, als dass Seneca sich an die in der griechischen Tragödie festgestellte Tradition gehalten, welche ausserdem von den antiken Kunstkritikern noch mehr hervorgehoben worden. Dieser Umstand kann um so weniger als Stütze für die Theorie der Aufführung gelten, als ja die Beobachtung dieser Regel bei den Griechen ihren hauptsächlichsten Grund in rein äusseren Verhältnissen hatte, während solche bei den Römern nicht vorhanden waren.

---

verhielte, müsste dieser Umstand darauf hindeuten, dass das Stück nicht aufgeführt worden

Es gab jedoch auch eine andere Regel, welche, für die griechischen Tragödien geltend und auch von Seneca beobachtet, dieser Ansicht eine bessere Stütze zu gewähren scheint. Es ist die weiter oben S. 29 behandelte Regel, dass eine Person bei ihrem ersten Eintreten entweder von den bereits auf der Bühne befindlichen Personen angekündigt wird oder auch selbst ihren Namen nennt oder wenigstens durch ihre Reden deutlich angiebt, wer sie sei. Die Beobachtung dieser Regel kan nicht in so hohem Grade auf Tradition beruhen. Sie ist von rein technischer Art und entspringt der Notwendigkeit, die Zuschauer — da es in jener Zeit keine Programme u. dgl. gab — sogleich mit dem Eintretenden bekannt zu machen. Auch war diese Regel ausserhalb des von den eigentlichen Fachmännern gebildeten Kreises nicht so allgemein bekannt. Sie wird auch mit keinem Worte von den antiken Verfassern erwähnt, ja ihre Existenz ist erst in jüngster Zeit, von Hiller und Wilamowitz, nachgewiesen worden. Die einzige raison d'être dieser Regel lag in der Aufführung des Schauspiels, in der Notwendigkeit, den Namen oder den Charakter neueintretender Personen anzugeben. Die zum Vorlesen bestimmten Dramen hatten dieselbe nicht nötig, da ja hier im allgemeinen die Namen der Personen bei jeder Replik — oder wenigstens bei den ersten Repliken in jeder Scene — genannt werden mussten. Da nun aller Wahrscheinlichkeit nach eine scheinbar so unbedeutende Regel wohl kaum von Seneca so genau beobachtet worden wäre, wenn nicht der einzige Grund

ihrer Existenz, nämlich der Gedanke an eine dramatische Aufführung, vorhanden gewesen wäre, so scheinen wir in diesem Umstande einen kräftigen Beweis dafür zu besitzen, dass Seneca beim Verfassen seiner Dramen an deren Aufführung gedacht.

Erscheint also bereits die Beobachtung der Regel als ein Beweis für die Sache, so sind die Ausnahmen von derselben, die uns entgegentreten, nicht weniger bezeichnend. Wir haben weiter oben (siehe p. 31) gezeigt, welcher Art diese Ausnahmen seien. Sie betreffen beinah ausschliesslich [1]) solche der eigentlichen Mythe nicht angehörenden, aber für den Bau des Dramas notwendigen Personen, welche eigentlich nicht als individuelle Gestalten gedacht sind sondern als allgemeine Repräsentanten für ihre Klasse und Lebensstellung, und welche auch deshalb durch ihr blosses Auftreten und namentlich durch ihre Ausstaffierung als solche charakterisiert werden und deren Charakter daher nicht ausdrücklich genannt zu werden braucht. So z. B. Boten, Trabanten, Dienerinnen *(nutrices)*; so die im Thyestes auftretende Furie, die nicht mit einem einzigen Worte charakterisiert wird, die aber auf der Bühne mit leicht erkenntlichen Insignien versehen auftreten könnte [2]); der Schatten des Tantalus dagegen

[1] Über Hyppolytus in Phaedra siehe p. 31 Anm.

[2] Dass zuweilen auch in diesem Falle ihr Eintritt verkündigt wurde, hat natürlich nichts zu bedeuten. Beispiele finden wir in der Phaedra V. 989 (*Sed quid citato nuntius properat gradu* ...) und im Oed. 911 (*Sed quid hoc? postes sonant; maestus en famulus manu* ...); in beiden Fällen ist es der Chor, der den eintretenden Boten verkündigt. Wenn man überhaupt einen

muss seinen Namen angeben (V. 3)[1]). Solche allgemeinen Ausnahmen von der im übrigen streng befolgten Regel deuten ebenfalls darauf hin, dass die Dramen zur Aufführung bestimmt gewesen, da jene Ausnahmen ja gerade in der Annahme einer solchen ihre vollgültige Erklärung finden. Dieser Grund scheint um so schwerer in die Wagschale fallen zu müssen als, wenn auch nicht Sophokles, so doch Euripides — derjenige der griechischen Tragödiendichter, den Seneca am meisten nachzuahmen gesucht — in dieser Beziehung die strengere Regel befolgt hat, die nämlich, dass auch solche allgemeinen Typen wie die eben erwähnten von andern angekündigt wurden oder ihren Namen selbst nannten[2]).

Ein anderer Grund, der auf die Aufführung der Dramen hinzudeuten scheint, ist folgender: Leo hat (I p. 84—87) nachzuweisen gesucht, dass bei Seneca wie bei den Griechen «scaenae non discribebantur sed

---

Grund dafür aufzusuchen brauchte, dass Seneca sie anmelden lässt, könnten wir einerseits darauf aufmerksam machen, dass es sich hier nicht um einen Boten von Profession handelt (wie z. B. Talthybius in Troades — aber auch Diener konnten ja durch den Anzug ausgezeichnet werden, und so ist der nuntius (= famulus) Med. V. 879 nicht angekündigt); anderseits könnten wir als Grund im allgemeinen das Verhältnis des Chorgesanges zu der Handlung (siehe weiter oben p. 41) anführen.

[1]) Seneca befolgt hier, um »Tantali umbra» sagen zu lassen, wer er sei, ungefähr dieselbe Taktik wie in Medea V. 7, 8 *(mihi . . . Medea,* siehe oben p. 29 Anm.): *avido fugaces ore captantem cibos . . . Tantalo.*

[2]) Ausführlicher über die Boten siehe Rassow, Quaestiones selectae de euripideorum nuntiorum narrationibus (Diss. Gryphiswaldiae 1883), p. 14: «Iam videamus aliam legem: Nuntius euripideus semper exponit et quis ipse sit et quid ipse fecerit».

personae ubi primum aut rursum comparerent nominabantur» d. h. die verschiedenen Scenen enthielten nicht (wie es bei den älteren römischen Dramatikern der Fall ist) schon im Anfang die Namen aller derer, welche in den Scenen auftreten sollten, sondern so oft sich einer äusserte[1]), wurde sein Name ausgesetzt. *Wenn* Leos Annahme richtig ist, wird es äusserst schwierig sein, dieselbe mit der Ansicht in Einklang zu bringen, diese Dramen seien zum Vorlesen und zum Lesen als «Buchdramen» bestimmt gewesen. Denn gerade beim *Lesen* eines Stückes ist es wohl eine Notwendigkeit, um den Total-eindruck voll und klar zu erhalten, dass sämmtliche gegenwärtige Personen genannt werden; dass bei den Griechen ein anderer Brauch herrschend war, kam natürlicherweise daher, dass ihre Dramen vor allem zur Aufführung bestimmt waren; dass aber Seneca von einem Brauche abgewichen sein sollte, den bereits die älteren römischen Dramatiker der Deutlichkeit halber eingeführt — obgleich dieselben ihre Dramen vor allem auf die Aufführung berechnet hatten — dies erscheint in der That wenig glaubwürdig, falls Seneca seine Schauspiele nur zum Vorlesen bestimmt hätte; dagegen könnte man, wenn man annimmt, Seneca habe vorzugsweise an eine Aufführung gedacht, erklären, weshalb er sich hier wie öfters den griechischen Vorbildern angeschlossen hat. Ich will einige besondere Fälle nennen, hinsichtlich welcher Leos Annahme,

[1] Denn dies bedeutet wohl Leos etwas unklares «comparerent».

wenn die Dramen zum Lesen bestimmt gewesen, zu Schwierigkeiten führen müsste. Im Hercules Furens treten Hercules und Theseus V. 592 gleichzeitig auf, Theseus spricht aber nicht und wird auch bis V. 637 mit keinem Worte erwähnt. Folglich müsste der Leser bis V. 637 in Unkenntniss darüber sein, dass Theseus gegenwärtig sei und würde sich sicherlich sehr wundern, dass Hercules V. 637 Theseus, von dessen Anwesenheit er bisher keine Ahnung gehabt, plötzlich anredet [1]). Noch deutlicher ist dieses in den Troades, in Andromachas Äusserung, welche mit V. 409 beginnt. Andromacha tritt mit Astyanax auf, doch wird dessen Name nicht genannt und sicherlich wäre es nicht so leicht, beim Durchlesen des Dramas — falls die Personen beim Beginn der Scene nicht aufgezählt worden — zu entdecken, wer «*hic*» in den Versen 419, 420, 422 sein könne, und man erhält erst später im Laufe der Erzählung Erklärung darüber. In der Scene in Troades, welche mit V. 861 beginnt, müsste der Leser V. 871 bei der Anrede *Dardaniae domus generosa virgo* etc. gleichfalls in vollständiger Unkenntnis darüber sein, wer damit gemeint sei. Doch solche in's einzelne gehenden Beweise sind wohl unnötig. Jeder kann doch leicht einsehen, dass es im allgemeinen äusserst schwierig wäre, wenn ein Lesedrama solche «indices» entbehren sollte. Ist Leos Annahme richtig, so deutet dies unbedingt auf eine Aufführung hin.

[1]) Bei Euripides treten Theseus und Herakles nicht gleichzeitig auf.

Noch einige kleinere Beweise, die auf eine Aufführung der Senecaischen Tragödien zu deuten scheinen, doch diese von geringerer Bedeutung, könnten angeführt werden; ein solcher ist der Gebrauch der Pronomina an gewissen Stellen. Diese werden häufig auf solche Weise angebracht, dass sie bei einem Lesedrama eine gewisse Unklarheit zur Folge haben müssten oder wenigstens eine Schwierigkeit, den Sinn sogleich aufzufassen; dieser Übelstand verschwindet, sobald man sich das Drama aufgeführt denkt. Ich führe einige Stellen an, die mir charakteristisch erscheinen. In Troades V. 924 *nunc hanc luctibus paulum tuis, Andromacha, omissis flecte* ist ein direkter Hinweis auf Polyxena bei einer Aufführung beinah von nöten und sicherlich wird es einem Leser nicht sofort klar, wer hier gemeint sei. Über das *hic* in den Troades V. 419. 420. 422 haben wir schon gesprochen. In Phoen. 498 (Leo) u. f. ist man beim Lesen in Unkenntnis darüber, dass mit *hic* Eteocles gemeint sei, bis man V. 501 erfährt, der andere Bruder sei Polynices.

Wir scheinen demnach in ein Dilemma hineingerathen zu sein, aus welchem herauszukommen nicht so leicht sein möchte. Einerseits haben wir Scenen, welche bestimmt darauf hinzudeuten scheinen, sie seien nicht aufgeführt worden, anderseits Umstände, die zu beweisen scheinen, dass Seneca die Dramen für eine Aufführung nicht berechnet. Unverkennbar liegt der Gedanke sehr nahe, Seneca habe wirklich an eine Aufführung gedacht, es sei aber nie zu einer solchen ge-

kommen. Viele meinen ja, die Dramen seien keiner letzten Bearbeitung unterworfen worden, und die Annahme, sie seien erst nach Senecas Tode herausgegeben, ist nicht unwahrscheinlich — und dass Seneca, der insbesondere Theoretiker und ausserdem vor allem in technischer Beziehung ein schwacher Dramatiker war, unbedachtsam Scenen angebracht habe, in Bezug auf welche er später bei einer Aufführung das Bedürfnis einer Änderung selbst eingesehen hätte, lässt sich allenfalls denken. Doch wäre vielleicht eine solche Annahme im Grunde nur ein Versuch, allzu leichten Kaufes von der Sache loszukommen.

Wir können uns dieselbe auf eine ganz andere und natürlichere Weise denken. Seneca hat seine Dramen als Lese-dramen geschrieben. Sie waren dazu bestimmt, gelesen und nicht aufgeführt zu werden. Dies hindert doch keineswegs, dass der Dichter, als er dieselben verfasste, im Geiste wieder und wieder die Scenen sich vor ihm abspielen sah. Es ist nicht so leicht, zwei Dinge von einander zu unterscheiden, die eigentlich zusammen gehören. Wenn Seneca Personen in sein Drama einführte, war es doch natürlich, dass er sich nicht vorstellte, er stehe auf dem Katheder und nenne erst ihren Namen, bevor er ihre Reden vorlese — sondern er dachte sich die Personen leibhaftig hereintretend und sich selbst vorstellend. In Phoen. z. B. denkt sich Seneca bei den Worten der Iocasta, wie die Mutter selbst vor ihm stehe, die

Söhne ermahne und ihr: *hic ferrum abdidit . . ad te preces nunc, nate, maternas feram* . . . ausspreche etc. etc.

Wenn dies richtig ist, können wir zweierlei daraus lernen. Erstens bekommen wir dadurch eine rechte Auffassung dieser Dramen selbst. Es verhält sich nicht so, — wie z. B. Leo behauptet — als hätte sich Seneca gar nicht für das rein Dramatische interessiert, als beobachte er dasselbe nur als Mittel für rhetorische Diskussionen; im Gegenteil ist er in gewissem Masse so inkonsequent gewesen, dass er, obwohl diese Dramen nicht zum Aufführen bestimmt waren, doch wieder und wieder so dichtet, als ob die Handlung vor seinen Augen auf der Bühne vorgienge.

Zweitens können wir wohl auch daraus ersehen, dass Leos im übrigen wohlbegründete Annahme, Seneca habe die einzelnen Scenen nicht mit «indices» versehen und also hierein nicht das Beispiel der ältern lateinischen Dichter, sondern dasjenige der Griechen befolgt, doch nicht richtig sein kann. Der Grund, den Leo für seine Annahme angeführt, besteht darin, dass das Verzeichnis der Personen, welches wir in den Handschriften finden, von anderer Hand hinzugefügt sei. Dies ist ohne Zweifel richtig. Doch hindert uns nichts anzunehmen, und wir sind als Konsequenz des weiter oben Nachgewiesenen sogar genötigt anzunehmen, ein Abschreiber habe zuerst diese «indices» ausgelassen, ein späterer jedoch dieselben aus eigenen Stücken wieder hinzugefügt.

Ich habe somit meine Ansicht in dieser Frage, welche wahrlich nicht so leicht zu entscheiden ist, wie

man gewöhnlich anzunehmen scheint, darzustellen gesucht. Doch will ich keineswegs die *Möglichkeit* verneinen, dass diese Dramen von Seneca wirklich zum Aufführen bestimmt gewesen, ja, dass sie vielleicht auch zur Aufführung gekommen. Wie wir gesehen, liegt die einzige eigentliche Schwierigkeit für eine solche Annahme in einigen Scenen, welche sich weder nach unserer noch nach der antiken Vorstellung dazu eigneten, auf der Schaubühne aufgeführt zu werden. In dieser Beziehung besonders bezeichnend ist die Schluss-scene der Phaedra, wo Stücke der Leiche des Hyppolytos über die Bühne getragen wurden. Doch fehlt es im antiken Drama nicht völlig an Beispielen von solchen Scenen. Besonders wichtig in dieser Hinsicht scheinen mir die Bakchen des Euripides [1]). Hier tritt Agave auf der Bühne auf, den Kopf ihres Sohnes auf dem Thyrsus tragend [2]). (Zu fr. II (Bruhn, in der vor V. 1329 gebildeten Lücke), macht Bruhn folgende Bemerkung: «Sie hat die einzelnen Glieder des Leichnams in die Hände genommen und in ähnlicher Weise beklagt, wie es Hekabe Tro. 1156 ff. bei Astyanax thut.»

[1] Vielleicht ist es nicht unwichtig, sich dabei zu erinnern, dass dieses Drama wohl ursprünglich dazu bestimmt war, in Pella aufgeführt zu werden.

[2] Ich erinnere hierbei an die bekannte Erzählung, wie bei der Aufführung der Bakchen nach der Schlacht bei Carrae, im Jahre 53, die Schauspieler am Hofe des Partherkönigs den Kopf des Pentheys gegen das abgehauene Haupt des Crassus austauschten

Vielleicht haben diese Dramen in engerem Kreise aufgeführt werden können. Vgl. Lucian Müller Jahrb. f. Phil. 89, p. 413.

IV. Einige Bemerkungen über einzelne Tragödien.

a. Die Phönissen.

Es giebt wohl keine Frage Seneca betreffend, die so sehr debattiert gewesen ist, wie diejenige, wie wir seine «Phoenissae» (»Thebais«) aufzufassen haben.

Es ist nicht meine Absicht, eine Darstellung und Kritik aller der vielfältigen hierüber entstandenen Ansichten [1]) zu geben, um so weniger, als jeder, der über dieses Thema geschrieben, seine Vorgänger immer zuerst sehr gewissenhaft kritisiert hat. Es ist für mich überflüssig, den Leser auf diese Weise zu ermüden, da ich, wenn die Deutung, die ich zu geben und zu beweisen versuchen werde, richtig befunden wird, zugleich auf die zuverlässigste oder vielmehr die allein zuverlässige Weise auch andere Ansichten widerlegt haben werde. Dagegen würde es der Wissenschaft sehr wenig nützen, wenn ich, falls meine Ansicht falsch befunden würde, zuvor einen Grund oder ein paar Gründe zu den anderen hinzugefügt hätte, welche vor-

[1] Ich nenne einige derjenigen, welche die Sache behandelt haben: Braun Rh. M. 20, p. 271; Leo I p. 75; Birth Rh. M. 34, p. 517; Habrucker Quaestionum Annaeanarum capita IV Regimonti Pruss. 1873 p. 22; Werner, De L. Annaei Senecae Herc., Troad., Phoeniss. quaest. p. 32; Sandström, De L. Annaei Senecae trag. commentatio, Upsala 1872 p. 78.

gebracht worden sind, um die Unmöglichkeit anderer Annahmen zu beweisen.

Eine Ausnahme muss ich jedoch machen. Es giebt eine Ansicht, über die ich mich erst äussern muss, ehe ich meine eigene vorbringen kann, nämlich die von Leo dargelegte. Dies aus dem Grunde, weil seine Auffassung so weit von denjenigen anderer entfernt ist, dass man um selbst Beweise führen zu können, dieselbe erst abgethan haben muss. Wie bekannt, geht Leos Meinung darauf aus, die verschiedenen Stücke in den Phoenissen seien nichts anders als dramatisierte Suasorien, worin Seneca nach gewöhnlicher rhetorischer Manier Ansichten für oder gegen eine Sache darzulegen sucht [1]). So sollte die erste Suasorie die Frage behandeln, ob es sich gebührt, dass Oedipus nach der Entdeckung der Greuelthaten den Tod suchen soll. Wir erwarten also, dass Oedipus und Antigona Gründe und Gegengründe einander gegenüber stellen werden. Und in der ersten Äusserung des Oedipus (V. 1—50) finden wir auch, obwohl in einen ungeheuren rhetorischen Wortschwall eingemengt, die Beweise, mit welchen Oedipus klarmachen will, sein Leben haben keinen Zweck mehr. Was antwortet aber Antigona hierauf? In ihrer ersten Entgegnung V. 51—79 finden wir kein Wort, womit sie die von Oedipus angeführten Gründe zu widerlegen sucht, sondern einzig und allein eine lebhafte Versicherung, sie wolle unverbrüchlich, wie es einer Tochter gezieme, ihrem

[1]) Steinberger, Herc. Oetaeus num sit a Seneca scripta p. 191, stimmt Leo bei.

Vater folgen. Dies deutet gewiss nicht auf eine Suasorie, sondern zeigt im Gegenteil mit einer in psychologischer und dramatischer Beziehung ganz richtiger Auffassung, wie Antigona zuerst auf alle die Vorstellungen ihres Vaters keine andere Antwort giebt als ihre blosse Versicherung kindlicher Treue. Erst in der zweiten Antwort Antigonas, V. 182 f.

Pauca, o parens magnanime, miserandae precor
ut verba natae mente placata audias. etc.

lässt sich Antigona auf Kritik der Denkart ihres Vaters ein und führt Gründe für ihre eigene an. Weiter ist die Auflösung dieser Suasorie wohl durchaus nicht in demselben Stile wie die gewöhnliche. Mitten in seiner Rede wird der Vater vom heftigen Weinen seiner Tochter so tief ergriffen, dass er demzufolge seine Meinung ändert. Passt dies in eine Suasorie? Und ist nicht überhaupt der Ton selbst und die Stimmung der Art, dass wir an eine Suasorie nicht denken können! Kann also diese Annahme, schon was das erste Stück (V. 1—319) betrifft, schwerlich zugelassen werden, so liegt deren Unannehmbarkeit in einem um so klareren Licht, wenn wir die folgenden Stücke betrachten. Diese Sache betreffend weise ich auf Births und Werners Darstellungen hin. Nur eines will ich noch bemerken. Ich erwähnte oben, wie Seneca dadurch, dass er die grosse Scene, wo Iocasta die Söhne zu versöhnen sucht, auf das Schlachtfeld anstatt in Theben verlegt, von einer bewussten Kritik des Euripides ausgeht, die namentlich im V. 478—480 ihren Ausdrück findet. Es ist natür-

lich, dass eine solche Kritik wohl in einem Drama passt, aber durchaus nicht — wenigstens nicht so ausgedrückt wie hier — in einer Suasorie.

Wenn wir diese Ansicht ausschliessen, sind wir allsobald zu dem sichern Resultat gekommen, dass diese Fragmente zu wirklich dramatischem Zwecke verfasst sind und damit ist es uns gelungen, unsere Aufgabe auf das Folgende zu beschränken: sind diese Stücke Teile einer, zweier oder mehrerer Tragödien? Und ist es anzunehmen, sie seien Excerpte aus beendigten Werken oder angefangene Stücke eines im übrigen unvollendeten Dramas?

Wir nehmen anfänglich die erstere Frage vor. Gehören die unzusammenhängenden Stücke der Phönissen einer, zweien oder mehreren Tragödien an? Um diese Frage zu beantworten, dürfen wir nicht, wie Braun es gethan hat, von einer Untersuchung davon ausgehen, ob Seneca in diesen verschiedenen Stücken einem und demselben Originale gefolgt sei, und daraus auf Einheit schliessen, oder umgekehrt — denn es ist natürlich, dass ein und dasselbe Original mehreren Dramen zu Grunde liegen kann und umgekehrt mehrere Dramen durch Kontamination die Originale eines Dramas bilden können [1]). Wir dürfen auch nicht, wie Birth es gethan hat, so grosses Gewicht auf den einheitlichen Titel »Phoenissae« legen — man kann

[1]) So hat Seneca, nach einer sehr annehmbaren Hypothese, die Scene vom Streite zwischen Agamemnon und Pyrrhus in Troades der Philoxena des Sophokles entnommen. (Was Habrucker l. l. p. 24 Anm. über die Kontamination bei Seneca sagt, ist also nicht bewiesen.)

sich ja doch denken, er sei als Gesammttitel mehrerer nicht zusammengehörenden Fragmenten gegeben worden.

Das einzige Mittel, das wir benützen sollen um ein Resultat zu gewinnen, ist eine Untersuchung dieser Fragmente selbst[1]). Ich folge dabei der Gruppierung derselben, welche Leo in seiner Ausgabe befolgt hat (I: V. 1—319; II: V. 320—362; III: V. 363—664).

Im ersten Teil haben Oedipus und Antigona Theben verlassen und irren jetzt in den Wäldern nahe bei der Stadt umher.

— —

[1]) Ich hatte schon meine Ansicht über diese Frage ganz fertig und das Obige war meistenteils geschrieben, ehe ich Gelegenheit hatte, den verdienstvollen Aufsatz Births über die Frage Rh. M. 34 p. 517 zu lesen. In mehreren Punkten stimmt meine Darstellung mit der seinigen überein und ich komme zu ähnlichen Resultaten. Deshalb habe ich es aber nicht für nötig erachtet, andere Veränderungen in meiner Behandlung vorzunehmen als die Ausschliessung einiger Punkte, die schon von Birth behandelt worden. Teils hat, so viel ich weiss, die Darstellung Births gar keine Anerkennung gefunden — vgl. z. B. das Urteil Teuffels in seiner Litteraturgeschichte p. 704: ‹sehr unwahrscheinlich ist die Meinung Births› . . —, teils habe ich auch bei der Beweisführung ein anderes methodisches Verfahren angewandt als er. Birth geht nämlich von dem Gesammttitel aus und meint dann, dass, wenn nur *die Möglichkeit* einer Zusammengehörigkeit unter den Fragmenten dargethan werden könne, dies genüge, um deren Einheit zu beweisen. Für mich ist der Gesammttitel von untergeordneter Bedeutung und ich meine, man könne nur von dem *notwendigen* Zusammenhang unter den Fragmenten auf deren Einheit schliessen, wir seien aber, wenn diese Notwendigkeit wohl eingesehen ist, berechtigt, um den Zusammenhang unter ihnen zu vermitteln, uns mit irgend welchen *möglichen* Zwischengliedern zu begnügen.

Oedipus ist noch nicht an Cithaeron gelangt, wie V. 12 uns deutlich zeigt

ibo ibo qua praerupta protendit iuga
meus Cithaeron . . .

wenn wir ihn mit V. 27 vergleichen

est alius istis (!) noster in silvis locus
qui me reposcit, hunc petam cursu incito.

Weil Cithaeron sehr nahe bei Theben liegt, so befinden sich folglich Antigona und Oedipus noch in der nächsten Nähe von Theben und man muss wohl annehmen, sie hätten diese Stadt soeben verlassen [1]).

Oedipus sucht die Tochter dazu zu bringen, ihn seinem Schicksale zu überlassen, das Mädchen aber verweigert es aufs bestimmteste. Am Schlusse (V. 278 f.) wendet sich das Gespräch auf die Söhne des Oedipus. Oedipus sagt ihnen Verderben voraus (V. 278 *magna praesagit mala paternus animus)* und giebt eine erregte Schilderung davon, wie er sich den Verlauf denkt. Antigona bittet ihn, das Verderben von den Brüdern abzuwenden, worauf Oedipus nur mit wiederholten Flüchen erwiedert.

Im zweiten Teil (V. 320—362) finden wir nun Antigona und Oedipus wieder bei einander. Antigona unterrichtet ihren Vater vom Bruderkriege und bittet

[1]) Hier sollte also Seneca eine Zwischenstellung zwischen Sophokles und Euripides eingenommen haben. Sophokles lässt ihn sofort sterben (Oid. Tyr.) oder sofort aus dem Lande verwiesen werden (Oid. Kol.. Euripides lässt ihn bleiben, bis die Brüder gefallen sind und Kreon König geworden ist (in Phön.) Seneca hat ihn bleiben lassen, bis die Brüder im Anzuge gewesen sind. Andere Annahmen sind jedoch möglich.

ihn, er möge versuchen eine Versöhnung zwischen den Brüdern zu bewirken[1]). Der Vater weist diese Zumutung aufs bestimmteste ab. Wir können kaum bezweifeln dass dieser Teil demselben Drama wie Teil I gehöre oder anzugehören bestimmt sei: denn 1) die Scene ist dieselbe, Oedipus und Antigona irren im Walde umher, was sich deutlich aus V 359 ergiebt

nemo me ex his ernat
silvis: latebo rupis exesae cavo
aut sepe densa corpus abstrusum tegam.

Dies hat sicherlich eine grosse Bedeutung, denn eine Scene mitten im Walde ist wahrlich etwas Ungewöhnliches. Dass sie sich in der Nähe von Theben befinden beweisen die Schlussworte (auch wenn man sie nicht in rein äusserem Sinne aufzufassen braucht) *hinc aucupabor verba rumoris vagi*
et sæva fratrum bella, quod possim, audiam (V 361, 362). Weiter 2) ist die Zeit ungefähr dieselbe, wie im ersten Teile, was aus der ganzen Schilderung deutlich hervorgeht. Die beiden Scenen spielen sich nämlich gleich vor dem Anrücken des Polynices ab. Endlich 3) ist nicht nur die Gemütsstimmung der Antigona — was von geringerer Bedeutung ist, denn man kann sich dieselbe nicht gern anders vorstellen — sondern auch diejenige des Oedipus in allen Einzelheiten dieselbe wie in der vorigen Scene, derselbe heftige Abscheu vor sich selbst, (vgl V 328 *Ego ille sum qui*

[1]) Denn dass es Antigona und kein Bote ist, die in V 320—327 spricht, wird aus dem Verse 324 klar, wie Leo es richtig hervorgehoben hat

scelera committi vetem), dieselbe ungestüme Erbitterung gegen die Söhne, dieselbe bestimmte Weigerung, dem Streben Antigonas gegenüber, ihn zu einem Versöhnungsversuche zu bewegen.

Kann es wohl noch in Zweifel gezogen werden, dass Teil I und II demselben Drama angehören oder anzugehören bestimmt gewesen seien? Zeit, Raum, Gemütsstimmung der Personen in den kleinsten Einzelheiten einander entsprechend; sind fernere Beweise nötig?

Wir gehen zum III:ten Teil (V. 363—664) über. Hier wird die Frage schwerer. Der Schauplatz ist verändert, die Persönlichkeiten sind nicht mehr dieselben. Jedoch können wir durch Beachtung eines Vereinigungspunktes zwischen den vorigen Teilen und diesem auch hier zu einem bestimmten Resultate kommen. In Teil I und II wird mit einer Entschiedenheit, die keinen Zweifel übrig lässt, auf den künftigen Bruderkrieg hingedeutet. In V. 278 f. erwähnt Oedipus, dass Polynices gegen Theben ziehe, und weissagt den künftigen Bruderstreit (spec. V. 305 *dum in domo nemo est mea nocentior me).* Im II:ten Teile ist der Krieg zwischen den Brüdern schon näher herangerückt (V. 320 f.). Oedipus endet mit der Versicherung, er wolle, seinem Verstecke aus, das grausenhafte Waffengetöse anhören (V. 361). Diese beiden Scenen mit solch zunehmender Steigerung deuten mit vollkommener Bestimmtheit darauf hin, dass eine Fortsetzung des Dramas mit Notwendigkeit eben den Bruderkrieg selbst enthalten würde. Andernfalls wäre ein solches

beständiges Hindeuten auf denselben ganz sinnlos. Wenn nun Teil III (= V 363—664) nicht die Fortsetzung der Teile I und II wäre, würden wir also zu der Annahme genötigt, Seneca habe — denn wir haben keine Ursache an seiner Verfasserschaft zu zweifeln — gerade denselben Gegenstand, den Krieg zwischen Polynices und Eteocles, als Hauptmoment in zwei verschiedenen Dramen behandelt oder wenigstens die Absicht gehabt es zu thun. Solch eine Annahme ist im höchsten Grade unwahrscheinlich. So etwas kann man wohl bei einem Euripides, der mehr als hundert Dramen verfasst hat, annehmen, schwerlich aber bei einem Verfasser, der wie Seneca keine Dekade verfasst hat; und was wichtiger ist, Euripides — und überhaupt den griechischen dramatischen Verfassern aus der Glanzperiode des Dramas — war es ja möglich, die Mythen nach Belieben umzugestalten, wodurch Variation ja entstehen konnte, während Seneca dagegen von den traditionellen Mythengestaltungen (vgl. oben p. 6) gebunden war.

Meiner Meinung nach spricht deshalb alle Wahrscheinlichkeit für die Annahme, dass wir wirklich in den drei verschiedenen Stücken von den Phönissen Teile eines ganzen — vollendeten oder unvollendeten — Dramas haben; denn es besteht ein notwendiger Zusammenhang zwischen ihnen.

Ehe wir aber bei diesem Resultate verweilen können, müssen wir erst die vielerlei Einwendungen beantworten, welche gegen diese Annahme von verschiedenen Seiten gerichtet sind und welche auch be-

wirkt haben, dass dieselbe für unmöglich angesehen worden ist. Schon im voraus meinen wir einen gewissen Vortritt erlangt zu haben; wenn es übrigens fest steht, was ich oben hervorzuheben versucht habe, dass nämlich ein notwendiger Zusammenhang zwischen den verschiedenen Teilen der Phönissen statt findet, so haben wir das volle Recht der Priorität zu der Behauptung, dass, wenn es uns gelänge, eine einzige plausible Art und Weise zur Lösung der respektiven Schwierigkeiten zu finden, m. a. W., wenn wir auch nur eine einzige Weise, die verschiedenen Teilen zu verbinden, finden könnten, so müssten wir dies als völlig genügend betrachten.

Als Hauptschwierigkeit bei der oben erwähnten Annahme ist hervorgehoben worden, dass es unmöglich sei, sich in einem und demselben Drama folgende zwei Umstände vereint zu denken, dass nämlich Antigona zuerst (Teil I) sich während der Verbannung ihres Vaters als Führerin bei ihm befindet und ihm verspricht, ihn nie zu verlassen, sondern mit töchterlicher Treue stets zu pflegen, dann aber (Teil III) sich in Theben befindet und ihre Mutter auffordert, die Brüder zur Versöhnung zu bewegen. Hierauf entgegne ich jedoch, dass wir Antigonas Versprechen Oedipus gegenüber natürlich nicht so formalistisch, so verbatim auffassen sollen, dass wir uns nicht denken können, Antigone habe, wenn auch nur auf einige Stunden, ihren Vater verlassen. Ja, man könnte wohl dies bisweilen in beider Interesse für nötig halten, z. B. um die erforderliche Nahrung von Zeit zu Zeit

zu verschaffen, da die Kräuter des Waldes nicht immer solche zur Genüge liefern konnten. Wir könnten uns also sehr wohl denken, dass Antigona auf kurze Zeit ihren Vater — mit seiner Einwilligung? — verlasse um einen Versuch zur Rettung der Brüder zu machen. Für die Richtigkeit einer solchen Annahme glaube ich jedoch eine bessere Stütze als blosse Vermutungen finden zu können. Denken wir nämlich über die Worte der Antigona in V. 320—327 nach, so scheint es, mir wenigstens, gar nicht denkbar, die Nachricht sei zuerst durch einen Boten an Antigona und nachher durch sie an Oedipus gelangt. Denn ganz davon abgesehen, zu welchem Zwecke ein Bote an Oedipus abgesandt worden wäre, oder was für ein Interesse er daran gehabt hätte, ihn aus eignem Antrieb aufzusuchen, so lässt es sich schwerlich erklären, warum er nicht Oedipus zu gleicher Zeit benachrichtigt hätte und warum Seneca sich einer solchen doppelten für Leser und Zuschauer ermüdenden Prozedur bedienen sollte: den Boten zuerst Antigona und Antigona dann ihrem Vater die Kunde mitteilen zu lassen. Und weiter — was das Wichtigste ist — die ganze Rede der Antigona deutet ganz bestimmt auf das hin, was sie selbst gesehen und erlebt hat, nicht auf das bloss Gehörte. Ein Bote ist mit keinem Worte erwähnt oder auch nur angedeutet. Wir können also mit aller Wahrscheinlichkeit annehmen, Antigona habe auf eine Weile ihren Vater in seinem Versteck verlassen — und sei dabei leicht zufälligerweise Augenzeuge des Anmarsches der Brüder

gegen Theben geworden. Und ist diese Annahme richtig, so sind wir natürlich unverhindert anzunehmen, Antigona habe ein anderes Mal im Augenblicke der Entscheidung, da ihr Vater seinen Beistand verweigert, auf eine kurze Zeit den Aufenthalt ihres Vaters, der sich gewiss ganz in der Nähe von Theben (siehe oben) befand, verlassen und selbst versucht die Versöhnung und Rettung der Brüder zu Stande zu bringen.

Dies ist freilich nur eine Hypothese — wenn auch, wie mir scheint, eine einleuchtende — aber, wie ich schon gesagt habe, es genügt, dass eine einzige derartige Hypothese aufgeworfen werden *kann*, um uns zu berechtigen, die Schwierigkeit als gelöst zu betrachten.

Weiter hat Leo (I p. 75) zu beweisen versucht, dass Oedipus im III:ten Teile sich in Theben befinde. Die Beweise aber, die er hierfür liefert, sind doch ziemlich oberflächlig. Denn es ist ja selbstverständlich, dass weder «*nam pater debet sibi quod usta non spectavit*» (V. 552) noch «*vade et id bellum gere in quo pater materque pugnanti tibi favere possint*» (V. 622) in geringstem Masse eine Stütze für eine solche Annahme ausmacht. Übrigens weise ich auf Birth hin.

Eine andere Schwierigkeit meint Leo liege darin, dass wir uns gar keinen Chor zu den Scenen im Walde «praeter satyros bacchasve» vorstellen können p. 78 [1]). Diese Einwendung ist ebenfalls sehr schwach.

[1]) Die ähnliche Anmerkung, p. 77, dass wir uns kein anderes Chorpersonal im I:sten Teile «nisi negotiatorum forte et

Denn wir brauchen, um dieselbe zu widerlegen, nur darauf hinzudeuten, wie oft das Erscheinen des Chores eigentlich ganz und gar unmotiviert war. Es war ein Zwang, welchen die Tradition dem dramatischen Dichter auflegte, und welcher oft der freien dramatischen Produktion hindernd in den Weg trat; eben darum hatte man aber Nachsicht, auch wenn das Erscheinen des Chores nicht so ganz wohlgegründet war. Und am allerwenigsten würde wohl Seneca, bei welchem der Chor doch mehr als bei den Griechen von der dramatischen Handlung getrennt war, gezaudert haben, den Schauplatz in den irrsamen Wald zu verlegen, nur aus dem Grunde, weil ein in allen Beziehungen passender Chor nicht hätte angeschafft werden können.

Noch leichter lässt sich ein anderer, ebenfalls von Leo (I 76) erhobener Einwand beseitigen, der nämlich, dass in der ersten Scene nicht erwähnt wird, wo Oedipus und Antigona sich befinden, was der Dichter sonst im Anfang deutlich anzugeben pflegt. Mit demselben Rechte hätte ja Leo hervorheben können, Oedipus nenne seinen Namen nicht, wie es ja sonst immer der Brauch sei (siehe oben p. 29), und «der Prolog ziele nicht auf das Künftige hin (p. 18). Aber das eine wie das andere beweist natürlich einzig und

hxarum» denken können, würde ebenfalls durch das Obengesagte leicht widerlegt werden, wenn sie nicht schon dadurch aufgehoben würde, dass der Schauplatz im 1sten Teil nicht «in via» sondern in den Wald verlegt war.

allein, dass wir hier nicht den Anfang des Dramas haben, sondern dass dieser fehlt [1]).

Eine grössere Schwierigkeit liegt unbestreitbar darin, dass wir hier das in dem antiken Drama im allgemeinen geltende Gesetz von der Einheit des Raumes nicht beobachtet finden. Der Schauplatz in Teil I und II war der Wald ausserhalb Theben, in Teil III zuerst in Theben, dann auf dem Schlachtfelde ausserhalb der Stadt. Der Schauplatz sollte also nicht weniger als zweimal verändert werden. Nun sollte man wohl im allgemeinen, mit der Auffassung man von den Dramen Senecas als Buchdramen hat, dies eigentlich nicht so merkwürdig finden, denn in einem Buchdrama spielt es ja gar keine Rolle, ob die Scene ein oder zweimal verändert wird [2]). Etwas bedenklicher gestaltet sich ja die Sache, wenn man der Ansicht ist, diese Dramen seien wirklich für die Bühne bestimmt gewesen. Musste aber in diesem Falle die Scene wirklich zweimal verändert werden? Ich glaube es nicht. Denn es scheint mir keineswegs unmöglich, dass die Scene in Theben und diejenige auf dem Schlachtfelde ausserhalb der Stadt auf einem Schauplatze vereint gewesen seien. Wir dürfen uns nämlich nicht vorstellen, dass der Auftritt, den wir in V. 363—442 lesen, mitten in der Stadt, sondern auf den

[1]) Birth nimmt an l. l. p. 526), dass der Prolog und der erste Chorgesang fehlen. Dass gerade dies und nicht anders mangle, wird wohl schwer zu beweisen sein.

[2]) Im Herc. Oeteus, von welchem Drama Melzer und Steinberger aus guten Gründen annehmen, es sei im grossen und ganzen von Seneca verfasst, ist die Scene einmal verändert

Mauern, statt finde. Dies können wir aus den Versen 427—442 schliessen, wo der Trabant *(satelles)*, nachdem Iokasta weggegangen ist, der Fortgehenden nachsieht, wie sie »*vadit furenti similis aut etiam furit*«, und dann beobachtet, wie sie die beiden Heere trennt und die Brüder bittet, sich mit einander zu versöhnen. Diesem allen beizuwohnen wäre dem Trabant unmöglich gewesen, wenn man nicht annehmen könnte, er stehe auf der Mauer [1]). So können wir uns wohl denken, die eine Seite des Schlachtfeldes stelle die Thebanische Mauer (mit dem aller nächsten Teile der Stadt) vor, und die andere Hälfte das Feld ausserhalb derselben.

Auf diese Weise werden die Scenenveränderungen auf eine reduziert, wovon, bekanntlich, Beispiele bei den Griechen und auch bei Seneca nicht fehlen (siehe die Anm. p. 76).

Die Schwierigkeiten, welche gegen die Annahme eines einheitlichen Dramas hervorgehoben werden können, sind folglich, wie wir gesehen haben, keineswegs der Art, dass sie das Resultat ändern, zu welchem wir durch Achtgeben auf die innere Notwendigkeit, mit welcher die verschiedenen Teile zusammenhängen, gekommen sind.

Sind wir also in Beantwortung der ersten Frage, die wir aufgeworfen, ob die verschiedenen Teile einem, zweien oder mehreren Dramen angehören, aus, so viel ich glaube, objektiven Gründe zu einem positiven Re-

[1]) Diese Annahme kann nicht durch V. 387 *Regina, dum tu flebiles questus ciet* etc. widerlegt werden.

sultat gekommen, so müssen wir uns in Beantwortung der zweiten Frage nur an subjektive Gründe halten.

Sollen wir die verschiedenen Teile der Phönissen als Excerpte eines Dramas oder als Teile eines im übrigen unvollendeten Dramas betrachten? Bestimmte Beweise für die eine oder die andere Annahme können nicht vorgebracht werden. Was mich betrifft muss ich bekennen, dass die Excerpt-hypothese mich weit mehr anspricht. Denn von ganz allgemeinem Gesichtspunkte aus betrachtet, ist es wohl sehr wahrscheinlich, dass gewisse Teile im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen seien, und dagegen mehr unwahrscheinlich, dass ein dramatischer Dichter bei seiner litterarischen Thätigkeit auf die Weise vorgegangen wäre, dass er erst einige unzusammenhängenden Stücke geschrieben hätte, um nachträglich die Zwischenglieder hinzuzufügen. Jedenfalls ist keiner der Gründe, die zur Stütze einer solchen Annahme angeführt worden, im geringsten überzeugend. Ganz absurd ist die Annahme Brauns, Seneca habe die verschiedenen Teile seiner Tragödie unvollendet gelassen, da er sie nicht zu einem Ganzen zusammenfügen konnte. Ein Verfasser ist wohl über den eigentlichen Gang seines Dramas im klaren, ehe er das Ausarbeiten der verschiedenen Abteilungen beginnt — wenigstens seitdem er den ersten Schülerversuchen entwachsen ist. In Bezug auf den zweiten Grund, den Braun für seine Ansicht anführt, denjenigen nämlich, Seneca habe sein Drama unvollendet gelassen, weil er sonst in Konflikt mit dem Inhalt seiner übrigen Dramen geraten wäre,

gilt dasselbe. Vgl. übrigens Werner p. 38. Ebenso unannehmbar ist Werners Hypothese, Seneca habe auf mehrere verschiedene Weisen begonnen um zu sehen — welcher Anfang sich am besten ausnähme(!)[1]. Wenig überzeugend ist der Hauptgrund, den Werner für seine Meinung angiebt, dass nämlich Seneca in diesem Drama sich selbst wiederhole. Denn eine solche Wiederholung derselben Sentenzen kommt wahrlich auch in seinen anderen Dramen vor.

b. Die Troaden.

Schon der alte Swoboda hat in den Kommentaren, die seinen Übersetzungen beigefügt sind, vieles an der Komposition und der Ausarbeitung von Senecas Troades auszusetzen gehabt (III, p. 87 f.). Als Resultat seiner Kritik findet er, dass drei Fragmente zweier verschiedener Tragödien zu einer zusammengefügt seien. Die Mehrzahl der vielfältigen Einwände, welche Swoboda gegen das Drama erhoben hat, lasse ich unbeantwortet, da sie einerseits nur aus seiner eignen rein subjektiven Gefühlsauffassung hervorgegangen sind, anderseits auch von selbst verschwinden werden, wenn wir nur die Technik Senecas, wie die

[1] Werner l. l. p. 45: «Quid, si poeta cum tragoediam componere constituisset, duo vel tria deinceps initia delineavit, quorum optimum virtutibus omnium examinatis postea erat de lecturus? Hoc inauditum non esse concedes.» Meint Werner wirklich, dass irgend eines der drei Fragmente, die wir übrig haben, zum «Anfang» passen würde?

Untersuchungen der letzten Zeiten sie dargethan haben, recht beachten. Teilweise auf Grundlage dieser Untersuchungen bildet Werner (l. l. p. 20) eine selbständige Theorie, gleichzeitig mit vollgültigen Beweisen Swobodas Hypothese von der Kontamination widerlegend. Die Troaden sind, seiner Ansicht nach, unvollendet — wir besitzen in dem Drama, so wie es uns vorliegt, «prima futurae tragodiae lineamenta». Werner macht gegen den Bau des Dramas drei Anmerkungen: 1) Andromachas Worte in V. 409 hängen mit dem nächst Vorhergehenden nicht zusammen [1]); 2) Hecuba ist nicht auf der Bühne und keiner spricht von ihr von V. 164 an bis zum 4:ten Akt [2]); es wird auch nicht gesagt, ob sie fortgegangen sei oder nicht; 3) weiter hat Talthybius keine Rolle, seitdem er die Erscheinung geschildert hat; ja, Seneca soll ihn vorsätzlich ausgelassen haben, weil er seine Absicht verändert hat, denn nachher führt er Helena mit einer Botschaft ein.

Sind Werners Anmerkungen der Art, dass wir berechtigt sind einen solchen Schluss daraus zu ziehen, wie er es gethan hat? Wir wollen sie Punkt für Punkt untersuchen.

Vom ersten Punkte, dass Andromachas Worte in V. 409 *Quid, maesta Phrygiae turba, laceratis comas* etc. mit dem vorhergehenden Chorgesange nicht zusammenhängen, habe ich schon (p. 43) gesprochen.

---

[1]) = Swoboda p. 93.
[2]) = Swoboda p. 94.

Meiner Meinung nach bezieht sich der Chorgesang nicht zunächst auf die Erscheinung, sondern auf die Polyxena und Astyanax geltende Todesverkündigung. Wir müssen dies berücksichtigen, um die Worte des Chores beurteilen zu können. Und fassen wir sie auf diese Weise auf, so können wir ebensowohl wie Andromacha darin eine Klage hören, denn der Chor trauert doppelt über den Tod der beiden, weil er nicht an die Fortdauer der Seelen glaubt — von irgend einer Geisteserscheinung ist, wie schon gesagt, keine Rede — und dann haben wohl auch Andromachas Worte ihren richtigen Zusammenhang gefunden: *Quid maesta* etc.

Ferner wurde die Anmerkung gemacht, Hecuba befinde sich während der ganzen Zeit zwischen dem 1:sten Chorgesange und V. 955 nicht auf der Bühne. Es scheint als hätte Werner dies an und für sich anstössig gefunden[1]; ist dies der Fall, entbehrt es jedes Grundes. Hecuba war nicht mehr erforderlich; in dem Prolog war ihre Gegenwart notwendig — siehe p. 27 — jetzt aber war ihre Abwesenheit ganz natürlich. Hieran brauchen wir ebensowenig Anstoss zu nehmen, als daran, dass in den Phönissen des Euripides Antigone von V. 201 bis V. 1270 nicht auf der Bühne erschien. Wahrscheinlich ist es aber Werners Meinung gewesen, das Anstössige liege

[1] Seine Worte sind: «Neque minus est offensioni, quod Hecubae inde a versu 164 usque ad quartum fabulae actum nulla prorsus habetur ratio. Neque tamen utrum abscesserit necne ullo modo est indicatum».

darin, dass ihr Weggang nicht erwähnt wird. Dies ist ein Fehler bei Seneca, das können wir nicht leugnen, dergleichen technische Fehler kommen aber bei ihm nicht selten vor. Ich habe schon oben (p. 16) darauf aufmerksam gemacht, wie Personen unmotiviert ihren Eintritt machen. Auf gleiche Weise verlieren wir sie oft aus dem Gesichte ohne zu wissen, wo sie hinkommen. Einen ganz analogen Fall haben wir im Agamemnon. In V. 586—588 kündigt Clytaemnestra den Eintritt des neuen Chores an — darauf entschwindet sie uns aber. Der Chor singt, Cassandra und der Chor unterhalten sich mit einander. Ist Clytaemnestra anwesend? Darüber sind wir in Unwissenheit gelassen. Erst in V. 778 erfahren wir:

en deos tandem suos
victrice lauru cinctus Agamemnon adit,
et festa coniunx obvios illi tulit
gressus reditque iuncta concordi gradu.

dann entschwindet uns Clytaemnestra von neuem. Agamemnon tritt ein; es ist wohl anzunehmen, seine Gattin folge ihm, darüber aber ist kein Wort gesagt. Clytaemnestra verlieren wir aus dem Gesichte bis V. 952, wo sie sich nach vollbrachter That wieder zeigt[1]).

Dergleichen technische Details wurden also von Seneca nicht genau genommen. Und so fällt die zweite von Werner gemachte Anmerkung weg.

[1]) Sollte dies nicht eher auf eine beabsichtigte Aufführung deuten? Den Leser müssen ja doch solche Dinge stutzig machen, die Zuschauer aber brauchten nicht darunter zu leiden.

Die dritte Anmerkung, dass der Bote nicht wieder eingeführt werde, ist vollkommen bedeutungslos. Als ob es Seneca nicht frei gestanden hätte, Helena als Überbringerin von Neuigkeiten eintreten zu lassen statt den Boten (der in der Urschrift vermutlich nicht Talthybius genannt worden ist!) wieder einzuführen! Und wenn Seneca, nachdem er den Boten eingeführt hat, ihn nicht einmal auftreten lässt, so folgt er einer Regel, welche wir schon bei Euripides finden. Hiervon Rassow l. l. p. 4 § 1 „Nuntius euripideus ab omnibus personis, qui praeter eum a poeta inducuntur, discernendus est et in ea tantum scena prodit, in qua narrat, quae narrari vult poeta". Die Anmerkung Werners kommt davon, dass er die Stellung, welche der nuntius nicht nur in der griechischen, sondern auch in der Senecaischen Tragödie einnimmt, nicht gebührend beachtet: dieser ist nur zur Hälfte eine dramatische Persönlichkeit, er ist vielmehr eine Art Marionette, welche hervorgeholt wird, um ganz nach Bedürfnis etwas zu erzählen. Verwunderung darüber, dass er nicht mehr auftritt, deutet auf Unkenntnis der antiken Theatertechnik.

Wir haben also gesehen, dass die Gründe, die Werner gegen die Annahme, das Drama sei vollendet, vorbringt, nicht stichhaltig sind. Wir brauchen vollkommen befriedigende Gründe, um daran zu glauben. Wir müssen immer schon im voraus gegen eine derartige Hypothese misstrauisch sein, gerade darum weil sie so überaus bequem ist: alle Schwierigkeiten sind so auf einmal fortgeblasen — und es ist sehr charak

teristisch, dass nicht weniger als drei Stücke Senecas: Die Troaden, die Phönissen und Hercules Oetaeus, auf diese Weise als unvollendet bezeichnet worden sind. In Bezug auf die Komposition selbst, im ganzen genommen, können gegen die Troaden solche Anmerkungen, die darauf deuten, dass dies Drama unvollendet sei, nicht mit Fug angeführt werden. Auch in sprachlicher und metrischer Beziehung giebt es keinen Grund dafür, dass das Drama nicht vollendet sein sollte.

MISCELLEN.

I. Eine Bemerkung über die Mittelcäsur im iambischen Trimeter der griechischen Tragiker . . . . . p. 1.
II. Menander und Terentius. Einige Bemerkungen . . › 9.

I.

Eine Bemerkung über die Mittelcäsur im iambischen Trimeter der griechischen Tragiker.

Die sogenannte Mittelcäsur im iambischen Trimeter ist mehrmals Gegenstand sehr sorgfältiger Untersuchungen gewesen. Noch kann man aber kaum die Frage als endgültig behandelt ansehen. Ich will in den folgenden Zeilen eine kleine Beobachtung vorbringen, die vielleicht für die Beurteilung des Wesens der cæsura media nicht unwichtig ist, obwohl ihr wegen der geringen Zahl der Beispiele eine grössere Bedeutung nicht zugemessen werden darf.

Zu den Versen mit Mittelcäsur rechnet man heutzutage mit Fug nicht diejenigen, wo die regelmässige Cäsur (πενθημιμερής oder ἑφθημιμερής) in latenter Form vorkommt, z. B. Ag. 1270 χρηστηρίαν ἐσθῆτ', ἐποπτεύσας ἐμέ (mit Elision!). Ebenso hat man bisweilen mit vollem Recht diejenigen Beispiele ausgenommen, wo das Wort, das der Mittelcäsur vorangeht oder nachfolgt, ein Monosyllaba ist: hier findet sich ja nämlich ausser der Mittelcäsur auch eine πενθημιμερής oder ἑφθημιμερής, wodurch natürlich die Kraft der Mittelcäsur sehr wesentlich abgeschwächt wird; ja, man ist fast im Recht zu behaupten, dass in diesen Versen — da ja eine wirkliche (d. h. bei der Recitation merkbare) Cäsur sowohl vor einem einsilbigen

Worte als nach demselben kaum möglich ist — die regelmässige Hauptcäsur so dominiert, dass man von einer Mittelcäsur hier gar nicht sprechen darf. Z. B. Phil. 121 ἦ μνημονεύσεις οὖν ἃ σοι παρήνεσα; Elektr. 1038 ὅταν γὰρ εὖ φρονῇς, τοῦθ' ἥξῃσει σὺ νῷν [1]).

Wenn wir von diesen hier besprochenen Fällen absehen, sind sehr wenige Beispiele übrig. Bei Aischylos haben wir 17, bei Sophokles 12; die Euripideischen Beispiele sind sämmtlich mit Recht bezweifelt, und man ist wohl jetzt ziemlich allgemein geneigt, den Ansichten Meklers beizustimmen, der [2]) zu zeigen versucht hat, dass Euripides die wirkliche Mittelcäsur principiell vermeidet.

Für Aischylos und Sophokles scheint aber bei dem Gebrauch der cæsura media die bestimmte Regel

---

[1]) Im Gegensatz zu dem Verhältnis in den Langversen (spec. der Hexameter) ist für die trimetrische Cäsur die Meinungspause nicht von so grossem Gewicht. Denn die Cäsuren im Hexameter und die im Trimeter dienen eigentlich nicht demselben Zweck. Vgl. Rossbach-Westphal Metr. III, 185: «Die Cäsuren des Trimeters stehen mit dem Rhytmus in Zusammenhang, aber sie dienen nicht dazu, um wie im Tetrameter und den Systemen die rhytmischen Reihen von einander abzusondern, da der Trimeter eine einzige Reihe bildet, sondern sie sollen die rhytmische Gliederung der Reihe metrisch hervortreten lassen». Ausführlich und scharfsinnig ist diese Frage erörtert von Humphreys, On the Nature of Cæsura (Transact. of the Amer. Philol. Assoc. 1879 p. 25 f.): Die Cäsur im Trimeter wird verwendet «not to separate, but to link together the two halves, or rather principal portions of the verse». So erklärt sich, dass die Cäsur auch zwischen zwei grammatisch eng zusammengehörenden Wörtern einfällt, z. B. zwischen Artikel und Substantiv Choeph. 658 ἄγγελλε τοῖσι κυρίοισι δωμάτων. Alk. 513 θάπτειν τιν' ἐν τῷδ' ἡμέρᾳ μέλλω νεκρόν.

[2]) Wiener Stud. III, p. 37 Nachlese zur Frage der cæsura media.

massgebend gewesen zu sein: der Versfuss, welcher der Cäsur unmittelbar vorangeht, muss spondäisch (nicht jambisch) sein. Obschon die Beispiele, welche diese Regel bestätigen, verhältnismässig selten sind, scheint es mir doch ziemlich sicher, der Umstand, dass ein spondäischer Fuss der Mittelcäsur vorangehe, sei kein zufälliger. Dass die echte Mittelcäsur nicht beliebt gewesen, ist deutlich. Durch diese wird nämlich der Vers in zwei gleiche Hälften zerteilt, und eben dies hat man vermeiden wollen. So war es natürlich, dass auch in den seltenen Fällen, wo man die Mittelcäsur wirklich verwendete, man doch die Spaltung der beiden Vershälften so gering wie möglich zu machen versuchte. So erklärt es sich, dass man, weil die zweite Hälfte mit einem reinen Jamb schliessen musste, dahinneigte, die erste durch einen Sponde zu beendigen. Denn wenn die beiden Hälften auf dieselbe Weise geendigt hätten, wäre natürlich die Trennung eine viel grössere gewesen.

Ich führe die Beispiele an. Die Sammlung derselben habe ich nicht selbst vorgenommen, glaube jedoch, durch eine genaue Vergleichung der sehr sorgfältigen Sammlungen von R. Röding [1]) und A. Schmidt [2]) die sämmtlichen Beispiele anführen zu können.

Bei Aischylos finden wir folgende Verse [3]):

1. Pers. 251 ὡς ἐν μιᾷ πληγῇ κατέφθαρται πολὺς
2. 352 ἡ παῖς ἐμὸς, πλήθει καταυχήσας νεῶν;

[1]) R. Röding, De graecorum trimetris iambicis. Upsaliae 1874.

[2]) A. Schmidt, De caesura media in graecorum trimetro iambico. Bonnae 1865.

[3]) Ich citiere nach Weil's Edition.

3. Pers. 465 Ξέρξης δ' ἀνώμωξεν κακῶν ὁρῶν βάθος·
4. 469 πεζῷ παραγγείλας ἄφαρ στρατεύματι,
5. 503 ἀκτῖνας, ὡρμήθη, σεσωσμένος κυρεῖ.
6. 509 Θρῄκην περάσαντες μόγις πολλῷ πόνῳ,
7. 519 ὡς κάρτα μοι σαφῶς ἐδήλωσας κακά.
8. Suppl. 399 πράξαιμ' ἄν, οὐδέπερ κρατῶν, μὴ καί ποτε
9. 401 ἐπήλυδας τιμῶν ἀπώλεσας πόλιν.
10. 909 ἕλξειν ἔοιχ' ὑμᾶς ἀποσπάσας κόμης,
11. 947 οὐδ' ἐν πτυχαῖς βίβλων κατεσφραγισμένα,
12. Prom. 640 οὐκ οἶδ' ὅπως ὑμῖν ἀπιστῆσαί με χρῆ.
13. Sept. 456 καὶ μὴν τὸν ἐντεῦθεν λαχόντα πρὸς πύλαις
14. Agam. 943 πιθοῦ· κρατεῖς μέντοι παρεὶς γ' ἑκὼν ἐμοί.
15. Choeph. 150 ὑμᾶς δὲ κωκυτοῖς ἐπανθίζειν νόμος.
16. 883 ἔοικε νῦν αὐτῆς ἐπὶ ξυροῦ πέλας [1]).
17. Eum. 26 λαγὼ δίκην Πενθεῖ καταρράψας μόρον [2]).

Unter diesen Beispielen bildet N:o 8 nur eine scheinbare Ausnahme: οὐδέπερ ist ja nämlich eigentlich eine Zusammensetzung zweier Wörter, und so können wir hier eine cäsura penthem. konstatieren πραξαιμ' ἄν, οὐδέ | περ κρατῶν, μὴ καί ποτε. Vgl. hierzu auch Klotz Altröm. Metr. p. 194: «In ähnlicher Weise mag man auch einige Stellen ohne Hauptcäsur entschuldigen, in denen sich an der Cäsurstelle eine Krasis und dergleichen zeigt, in der die Cäsur ebenso latent vorhanden sein kann, wie in der Elision». Unter anderen Beispielen führt er an:

---

[1]) So die Handschr.; Weil ἔοικε νῦν αὖ τῆσδε συζύγου πέλας. Wilamowitz (1896) ἔοικε νῦν αὐτῆς ἐπὶ ξυροῦ πέρας.

[2]) Schmidt führt noch an Prom. 770 οὐ δῆτα, πλὴν ἐὰν ἐγὼ 'κ δεσμῶν λυθῶ (nach Dindorf). Jetzt lesen die Herausgeber nach den Handschriften: οὐ δῆτα, πλὴν ἔγωγ' ἂν ἐκ δεσμῶν λυθείς.

Antiphanes 191, 13 ἔπειθ' ὅταν μηδ' ἐν δύνωντ' εἰπεῖν ἔτι.
Anaxandrid 28, 2 ἐξὸν τοιούτου τι δυ' ἀγάλματ' ἀγοράσαι.

Dagegen bildet N:o 7 eine wirkliche Ausnahme — die einzige. Dabei ist zu beobachten, dass wir dieselbe in den Persern finden, die wohl als das älteste Stück des Dichters gelten dürfen. Eben in diesem Drama und in den Schutzflehenden — die ja ebenso zu den ältesten Stücken des Dichters gehören (einige meinen sogar, sie seien älter als die Perser) — ist die Zahl der Mittelcäsuren grösser als in den übrigen, und so kann man wohl behaupten, der Dichter sei nach und nach in seiner Verstechnik strenger geworden. Vgl. Schmidt l. l. p. 19.

Wir gehen zu den Sophokleischen [1]) Beispielen über:

1 Aias 855 καίτοι σὲ μὲν κἀκεῖ προσαυδήσω ξυνών.
2. 1091 Μενέλαε, μὴ γνώμας ὑποστήσας σοφάς
3. Elektr. 330 κοὐδ' ἐν χρόνῳ μακρῷ διδαχθῆναι θέλεις
4 Oid. T. 598 τὸ γὰρ τυχεῖν αὐτοὺς ἅπαν ἐνταῦθ' ἔνι.
5. 640 δρᾶσαι δικαιοῖ δυοῖν ἀποκρίνας κακοῖν.
(Nach Dindorf wird geschrieben: θάτερον δυοῖν statt δυοῖν ἀποκρίνας).
6 738 ὦ Ζεῦ, τί μου δρᾶσαι βεβούλευσαι πέρι;
7 785 κἀγὼ τὰ μὲν κείνοιν ἐτερπόμην, ὅμως δ'
8. 856 κατέκταν', ἀλλ' αὐτὸς πάροιθεν ὤλετο.
9. 1290 ὡς ἐκ χθονὸς ῥίψων ἑαυτὸν οὐδ' ἔτι
10 Ant 1021 οὐδ' ὄρνις εὐσήμους ἀπορροιβδεῖ βοάς.
11. Phil. 101 λέγω σ' ἐγὼ δόλῳ Φιλοκτήτην λαβεῖν.
12 1369 ἔα κακῶς αὐτοὺς ἀπόλλυσθαι κακούς.

[1]) Ich citiere nach Nauck.

Von diesen Beispielen scheint N:o 11 der Regel zu widersprechen; hier wird aber die Cäsur zum Teil durch das folgende Proprium entschuldigt; doch scheint die Lesart fehlerhaft; die drei Wörter mit gleichem Schlussfall (λέγω, ἐγώ, ὀόλφ) deuten darauf hin; der Fehler steckt wohl in ἐγώ, das durch das vorausgehende λέγω hineingekommen ist. Schmidt und Röding führen noch Phil. 736 ὦ θεοί. — τί τοὺς θεοὺς ἀναστένων καλεῖς an; auch hier ist die Lesart zweifelhaft. Die Handschriften geben τὼ θεοί τί τοὺς θεοὺς οὕτως ἀναστένων καλεῖς [in den besseren Handschriften fehlt οὕτως]; aus diesem Grunde hat man als die ursprüngliche Lesart wohl mit Recht angenommen

ὦ θεοί. — τί τοὺς θεοὺς ὧδ' ἀναστένων καλεῖς.

Unter den obigen Beispielen habe ich vorsetzlich diejenigen nicht angeführt, die in den Chorgesängen vorkommen; denn dass für diese nicht so strenge Regeln gelten als für die Dialogpartien, ist ja allgemein bekannt und anerkannt. Eben darum habe ich auch die Fälle aus den Fragmenten nicht mitgerechnet: denn hier wäre es ja schwer zu entscheiden, ob sie in Dialog- oder Chorpartien vorkommen. Die Beispiele aus den Fragmenten sind aber folgende (ich citiere nach Nauck, Fragm. ed. II):

Aesch. 464, 7 ὑπηρετεῖ ὁ'αὐτῷ θάλασσα καὶ πέτραι

Soph. 300, 2 πέρδικος ἐν κλεινοῖς Ἀθηναίων πάγοις.

307, 2 οὐ μᾶλλον ἢ λευκῷ λίθῳ λευκὴ στάθμη.

Auch diese Beispiele sind doch also nach der aufgestellten Regel gebildet [1]).

[1]) Röding führt noch einige Beispiele an (nach ed. I), die doch in der ed. II anderer Weise lauten: Aisch. fragm. 348 (= 287 ed. I), Soph. 620 (= 616 ed. I), 855, 10 (= 856, 10 ed. I).

Wir haben gefunden, dass unter 17 Beispielen bei Aischylos — ich sehe von den Fragmenten ab — ein einziges (in den Persern) der Regel widerspricht; unter 12 Sophokleischen ebenso ein Beispiel, wo jedoch die Lesart als fehlerhaft anzusehen ist (Phil. 736 darf man natürlich gar nicht in Anschlag bringen). Man könnte vielleicht hierbei den Einwurf erheben, dass wegen der geringen Zahl der Beispiele die Einhaltung der von mir aufgestellten Regel nur als zufällig zu betrachten sei. Doch ist das Verhältnis 28: 1 im Vergleich mit dem gewöhnlichen Verhältnis im dritten Fuss doch ziemlich beweisend, wenn wir dazu die Stütze, welche die Regel an rein theoretischen Gründen hat, in Betrachtung ziehen.

Das gewonnene Ergebnis scheint zwar an und für sich ziemlich unbedeutend, ist jedoch für die allgemeine Auffassung der Mittelcäsur im jambischen Trimeter recht interessant. Über das Wesen dieser Cäsur gehen die Meinungen ziemlich auseinander: einige meinen, sie werde für bestimmte poetische Zwecke verwendet — so Gruppe, Röding, und vor allen Preusse —, andere sind der Ansicht, sie sei nur aus der Nachlässigkeit des Dichters entstanden — so z. B. Schmidt. Adhuc sub iudice lis est. Ja, man stimmt nicht einmal darin überein, ob wir die Mittelcäsur als eine legitime Cäsur betrachten dürfen oder nicht [1]).

---

[1]) Vgl. Schmidt p. 24 „Quid vero? haec exempla referesne cum Preussio ad iustam ac legitimam caesuram an non potius meras arbitraberis exceptiones et ex licentia quadam poetae profectas?“

Zur Beantwortung dieser Frage kann uns vielleicht das oben gewonnene Resultat verhelfen.

Man hat, wie gesagt, behauptet, die Verwendung der Mittelcäsur sei aus bestimmten poetischen Motiven hervorgegangen, so vor allem um erregte Passionen der redenden Personen, Hasse, Furcht, Abscheu etc. auszudrücken: eben durch das Zerreissen des Verses in zwei gleiche Hälften kämen diese Gefühle zum Ausdruck. Wenn diese Behauptung richtig wäre, so könnte man ja doch wohl vermuten, ein so bewusstes Streben sollte sich auf solche Weise äussern, dass man die Zerteilung der zwei Vershälften dem Ohre recht merkbar werden liesse. Das hat man aber im Gegenteile entschieden vermieden, denn entweder ist, wie ich oben gezeigt, die Mittelcäsur nur eine latente, oder ist sie mit einer caesura πενθημιμ. oder ἑφθημιμ. verbunden, oder ist der dritte Fuss ein spondäischer. Kann man nicht daraus mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit schliessen, dass die Mittelcäsur nicht aus bestimmten Motiven — um diese oder jene Gefühle auszudrücken — verwendet worden sei? Das scheint mir doch sehr wahrscheinlich.

Aus demselben Grunde darf man wohl auch verneinen, dass sie als eine legitime oder den zwei anderen gleichberechtigte Cäsur angesehen werden kann — denn vor einer solchen wäre natürlich auch der jambische Cäsurschluss erlaubt.

II.

Menander und Terentius.

Einige Bemerkungen.

Das Verhältnis zwischen Menander und seinem römischen Bewunderer und Nachahmer Terentius wurde schon so oft und so sorgfältig behandelt — Erwähnung verdienen besonders die Arbeiten von Ihne und Dziatzko — dass eine erneuerte Untersuchung auf demselben Gebiete nicht so sehr ergiebig sein kann, so lange wir nicht reichere Quellen für unsere Kenntnis haben. Es folgen einige kurze Bemerkungen über die Menandrischen Dramen Ἀνδρία, Ἐπιτρέπων und Ἀδελφοί und die Weise worauf Terentius sie bearbeitet hat[1]).

1. Ἀνδρία und Περινθία. Andria.

Quæ conuenere in Andriam ex Perinthia fatetur transtulisse atque usum pro suis (prol V. 13 [2])). Richtig

[1]) Über Heaut. Tim., wo wohl Terenz seinem griechischen Vorbilde treu gefolgt ist, habe ich nichts zuzufügen zu dem, was schon bekannt ist. Die verunglückten Ansichten Venedigers Jahrb. f. Phil. 1871. 129 sind schon von F. Kampe, Die Lustspiele des Terentius und ihre griechischen Originale (Halberstadt 1884 gebührend zurückgewiesen.

[2]) Der Prolog ist für die erste Aufführung verfasst. Was Spengel Andr. Einl. p. X sagt, dass wir uns den ersten Angriff

hat Ihne (Quæstiones Terentianæ p. 5 f.) und Dziatzko (Rh. Mus. 31 p. 248 f.) nachgewiesen, dass das eine dieser zwei Stücke eine Umarbeitung des andern sei. Nur betreffend die Priorität des einen oder des andern sind sie nicht einig. Ihne hält die Andria für das ältere, die Perinthia, wo die Rollen des Charinus und Byrria noch hinzu gekommen sind, für das spätere Stück, weil die einfachere Fassung eines Dramas der verwickelteren vorausgegangen sein muss. Dziatzko dagegen ist zweifelhaft und betont, wie mir scheint mit vollem Recht, dass die gegenteilige Ansicht sich ebenso wohl verteidigen lässt, dass die Perinthia wo doch die Rollen des Charinus und Byrria für die dramatische Handlung unwesentlich sind. das spätere Stück gewesen sei. Kampe l. l. p. 7 stimmt der von Ihne ausgesprochenen Ansicht bei, ohne doch irgend welche Beweise hervorzubringen. Vielleicht können wir die Lösung der Frage folgenderweise gewinnen. Zenobius (Milleri Mélanges 355 bei Kock Fragm. com. 401), spricht von Περινθίᾳ τῇ πρώτῃ; ob aber hiermit Περινθία oder Ἀνδρία bezeichnet wird, geht unmittelbar aus dem Citat nicht hervor; jedenfalls ersieht man hieraus, dass die Menandrische Andria auch unter dem Namen «Perinthia» bekannt gewesen ist. Wenn aber ein Drama so mit dem Namen eines andern betitelt wird,

---

des Luscius gegen Terenz nicht privatim, sondern öffentlich von der Bühne aus in seinem Prolog zu denken haben, ergiebt sich wohl als unrichtig schon aus V. 8 *nunc quam rem uitio dent, quæso animum adtendite.* Die Worte *quæso animum adtendite* wür e der Dichter wohl nicht gebraucht haben, wenn die Sache schon durch einen öffentlichen Angriff in einem Prolog dem Publikum wohlbekannt gewesen wäre.

haben wir wohl im allgemeinen das Recht anzunehmen, dass dasjenige Stück, das seinen Namen dem andern leiht, entweder das ältere ist oder auch das berühmtere. Nun ist aber Andria ganz gewiss das berühmtere (und vorzüglichere) von den beiden: so können wir daraus mit einiger Wahrscheinlichkeit schliessen, dass Perinthia das ältere gewesen, und dass unter Περινθία ἡ πρώτη wirklich Perinthia gemeint ist.

Übrigens ist es natürlich nicht möglich zu bestimmen, in welchem Verhältnisse die Komposition der Andria zu derjenigen der Perinthia steht. Ausser den schon bekannten Verschiedenheiten, betreffend die erste Scene und die Rollen des Charinus und Byrria, bemerke ich noch, dass wohl auch die Hebamme eine grössere Rolle in der Περινθία als in der Ἀνδρία gehabt hat. In Ter. V. 228 f. wird Lesbia als *temulenta et temeraria nec satis digna, quoi committas primo partu mulierem* cet. beschrieben. Als aber Lesbia auf der Bühne erscheint, finden wir gar keine Spur von dem vorher erwähnten trunksüchtigen Weibe. Im Gegenteil tritt sie uns ganz sympatisch entgegen (vgl. insbes. V 481—488). Diese Inkonsequenz in der Zeichnung der Hebamme scheint mir darauf zu beruhen, dass Terenz an der vorigen Stelle die Περινθία, an dieser die Ἀνδρία nachgeahmt hat. Dies scheint auch aus fr. 397 (Kock, hervorzugehen: οὐδεμίαν ἡ γραῦς ὅλως κόλικα παρῆκεν, ἀλλὰ πίνει τὴν κύλικα, was Grauert Anal. (nach Kock) von der Hebamme richtig aufgefasst hat: es ist einleuchtend, dass sie hier in der Perinthia (Μενάνδρου ἐκ Περινθίας) auch bei ihrem Hervortreten auf der Bühne als *temulenta* erscheint.

2. Εὐνοῦχος und Κόλαξ. Eunuchus.

Dass Terenz' Eunuchus aus dem Eunuchus und dem Kolax des Menander kontaminiert ist, bezeugt der römische Dichter selbst in seinem Prologe. Aus dem Kolax [1]) habe er *parasitus colax et miles gloriosus* (V. 30, cf. V. 26) geholt. Dies hat K. Braun (Quæstiones Terent. p. 23) so gedeutet: iamque Luscius Lanuvius quoque arguit Terentium quod parasiti et militis personas Plauto furatus esset, non quod scenas aut verba eum eius fabula consentientia haberet; quæ si habuisset, certe hoc crimen multo gravius non celasset adversarius. Also nur die Persone, nicht die Scenen oder Worte. Braun meint, dies gehe aus V. 35—41 hervor. In der That müssen wir auch zugeben, dass wenn wir nur auf diese Verse Rücksicht nehmen, eine solche Auffassung notwendig ist. Denn hier stellt sich wirklich der Poet so, als wenn man ihn überhaupt nur der Verwendung derselben Personen wie schon Plautus und Nævius beschuldigt hätte. Wir verstehen aber ohne Mühe, dass sich die Sache nicht so verhalten konnte. Denn ein parasitus oder ein miles war ja doch in die Komödie eine so gewöhnliche Person, dass man den Dichter unmöglich nur wegen der Anwen-

[1]) Die Hypothese von W. A. Becker, dass der Menandrische Kolax Original für die Eingangsscene des Plautinischen Miles Glor. gewesen ist, ergiebt sich wohl schon dadurch als falsch, dass die Charaktere des Menandrischen Kolax in so fern wir sie durch die Bearbeitung des Terenz kennen, nicht dieselbe ist wie die des Plautinischen. Der miles bei Terenz ist gar nicht von seinem Glück bei den Damen so herzlich überzeugt, während dieser Zug für den Plautinischen miles fast der hauptsächliche ist. Vgl. M. Gl. 55—71 und Eun. 392, 446 al.

dung einer solchen hätte tadeln können. Und ferner, aus den Versen 33, 34 *(sed eas ⟨ab aliis⟩ factas prius Latinas scisse (!) sese, id nero pernegat)* geht deutlich genug hervor, dass Terenz wenn auch unwissentlich sich hier wirklich eines furtum schuldig gemacht hat. Und wir können doch wohl nicht glauben, Terenz habe nicht gewusst, dass ein miles oder ein parasitus schon zuvor in einer lateinischen Komödie eine Rolle gespielt habe! Nein, es ist deutlich, dass Terenz einige Scenen aus dem Menandrischen Kolax übertragen hat, die Plautus und Naevius schon vorher behandelt hatten. (V. 35 f. sind aber so aufzufassen, als habe Ter. hier die Beschuldigungen seiner Gegner in absurdum geleitet; und seine Trugbeweise kulminieren in V. 41 *Nullumst iam dictum, quod non sit dictum prius*).

Darin besteht also die Kontamination des Dramas. Diese betreffend stimmen nun sämmtliche Forscher auf diesem Gebiet darin überein, dass sie so geschickt ausgeführt ist, dass man kaum in einem einzigen Punkte die Zusammenfügung merkt. Ja, Kampe meint sogar (p. 9), dass wir eine solche Genialität dem Terenz nicht zutrauen können, weshalb er es für «zweifellos» hält, letzterer habe das Vorbild des Diphilos in seinem Εὔνουχος (ἡ Στρατιώτης) zu Rate gezogen.

Aber wenn wir das Drama recht genau durchlesen, so finden wir vielleicht doch, glaube ich, dass die Zusammenfügung nicht so ganz ohne sichtbare Spuren vor sich gegangen ist. Davon zeugen, wie es mir scheint, insbesondere die Stellen, wo es sich um die Herkunft und die Erkennung der Pamphila handelt. In V. 203 *(nam me eius spero fratrem propemodum Iam*

reperisse, adulescentem adeo nobilem) deutet Thais an, dass sie den Bruder der Pamphila aufgespürt habe. In V. 500 f. giebt Thais der Dienerin Order, wie sie sich verhalten solle, wenn Chremes käme — sein Namen wird hier zum ersten Mal erwähnt, doch weiss der Zuschauer noch nicht, dass diese Person der V. 203 erwähnte Bruder der Pamphila sei; dies kann man erst in der folgenden Scene ahnen. In dieser Scene (III. 3) werden die Versuche der Thais, das wirkliche Verhältnis auszuforschen, beschrieben. Auffallend ist es, dass hierbei gar nicht auf das V. 111 angedeutete Moment Bezug genommen wird. Hier sagt nämlich Thais, dass das Mägdlein *matris nomen et patris dicebat ipsa.* Mehr weiss sie nicht. Dass sie von Sunion geraubt sei, fügt der Kaufmann hinzu; mehr war also auch diesem nicht bekannt. So sollte man wohl denken, dass der Dichter — der dramatischen Praxis gemäss — eben *matris nomen et patris* für die Erkennung benutzen würde. Dies geschieht aber in dem ganzen Drama nicht. — In IV, 5 kommt Chremes von dem Gelage des Thraso zurück. Was unterdessen über die Erkennung seiner Schwester verhandelt worden ist, berührt er nicht mit einem Worte. (Auffallend sogar ist seine angeheiterte Stimmung: *At dum adeubabam, quam uidebar mihi pulchre esse sobrius* cet., die kaum recht zu der ziemlich ernsthaften Situation passt — er hat ja doch soeben seine längst verlorene Schwester gefunden [1])!) Erst V. 745 wird der Zuschauer durch

[1]) Dies hängt wohl doch zunächst von der Abgeneigtheit des Terenz für ernsthafte Situationen ab. Über diesen *metus* τοῦ τραγικοῦ bei Terenz vgl. schol. ad Andr. 606; näher äussert sich hierüber J. J. Hartman in seinem elegant geschriebenen Buche

Thais von der Erkennung in Kenntnis gesetzt. Hier muss man sich doch darüber verwundern, dass schon alles zwischen Thais und Chremes im reinen ist, ohne dass mit einem Worte darauf hingedeutet wird, auf welche Weise solches vorgegangen sei. Thais spricht ganz einfach von der *soror* (V. 745), und Chremes fragt nur: *ubi est?* Bei der Annäherung des Soldaten giebt Thais dem Jünglinge die Mahnung *signa ostendere* (V. 767), um die Identität seiner Schwester zu beweisen. Worauf Pythias: *adsunt.* Welche sind aber diese *signa?* Natürlich — das ersieht man sowohl hier wie V. 914 f. — diese in der Komödie so gewöhnlichen Insignien, wodurch die Erkennung so oft vermittelt wird (Rud., Cist. al.). Aber von solchen *signa* haben wir ja im ganzen vorhergehenden Drama gar nichts gehört. Zwar denkt man vielleicht an die *signa* V. 112 zurück *(patriam et signa cetera neque scibat neque per aetatem etiam potis erat).* Aber da muss der Sinn ein ganz anderer sein: diese *signa* sind nicht die konkreten, die in V. 767 erwähnt werden, sondern sie sind mit *matris nomen et patris* und *patriam* gleichzustellen. Jedenfalls könnte der Zuschauer die zwar ein wenig unklaren Worten von konkreten *signa* nicht fassen.

Wie man aus diesem Überblick ersieht, ist gewiss nicht alles in so wünschenswerte Ordnung gebracht, wie man es gewöhnlich glaubt. Eben die Momente, die der Zuschauer im Anfang des Dramas als für die Erkennung der Pamphila wichtig betrachten muss

De Terentio et Donato comm. Lugd. Bat. 1895 p. 83 u. 216. «Nihil in comoedias esse Terentius patitur tragici». Vgl. das bekannte Urteil Caesars bei Suet. vita Ter.

(V. 112), werden nicht ausgenützt; dagegen kommen andere Momente hinein, von denen man zuvor gar nichts gehört hat.

Ich halte es für ziemlich sicher, dass solche Fehler sich nicht im Original vorgefunden haben. Die Zwischenglieder, die nötig sind, um den Zusammenhang klar zu machen, hat Terenz ausgelassen. Teils kann wohl dies vielleicht im Interesse der Koncentration geschehen sein («brevitati consuluit Terentius» Donat), wesentlich aber dürfen wir es einer voreiligen Kontamination zuschreiben, wobei Terenz von dem Hauptoriginal — um die entsprechenden Scenen des Kolax benützen zu können — auch so abgewichen ist, dass einige für den Zusammenhang notwendige Momente ausgelassen worden sind.

3. Adelphoe Ἀδελφοί.

Die hauptsächliche Änderung, die Terenz mit den Menandrischen Ἀδελφοί vorgenommen hat, ist die Einfügung der Scenen, die er den Συναποθνήσκοντες des Diphilos entnommen. Ausser dieser Kontamination (vgl. Prol. V. 6 f.) kennen wir durch die Kommentare des Donats einige unwesentliche Änderungen: zu V. 81 275, 351, 938 [1]) — Änderungen, die man sicherlich als wohlbegründete ansehen darf. Vgl. Dziatzko Ad. Einl. p. 4, 6. (Für die Änderung V. 351 — cognatus, non frater — vgl. auch Hoffmann p. 219).

[1]) Die Worte des Donatus zu V. 938 *Apud Menandrum senex de nuptiis non gravatur* behandelt ausführlich Zimmermann in einer eben so betitelten Schrift (Gymn.-Progr. Clausthal 1841).

Sonst ist man im allgemeinen der Meinung, Terenz habe sein Vorbild treu befolgt. Dies scheint mir doch zweifelhaft. Um meine Ansichten betreffend das Verhältnis des Terenz zu seinem Originale begründen zu können, scheint es mir am zweckmässigsten, dem Gang des Terenzischen Dramas zu folgen.

Die Handlung beginnt früh Morgens. Voll Unruhe erwartet Micio die Ankunft des Aeschinus, der die ganze Nacht nicht nach Hause gekehrt ist. Eben die Unruhe des Greises beweist ja wohl doch, dass eine solche nächtliche Schwindelei von der Seite des Aeschinus nicht so gewöhnlich sei. So müssen wir uns wohl eine besondere Ursache für das Ausbleiben des Sohnes denken. Stellen wir dies mit der aus V. 91 hervorgehenden Thatsache zusammen, dass das Gerücht des Skandales in der Stadt schon verbreitet ist, scheint es wahrscheinlich, dass bei Menander der nächtliche Schmaus eben mit dem also schon in aller Frühe vorgenommenen Rauben der Dirne in Zusammenhang zu setzen ist. Es scheint mir weiter glaublich, dass bei Menander Ctesipho mit seinem Bruder während des nächtlichen Gelages zusammen gewesen sei, und ihm vielleicht eben hier oder kurz vorher (vgl. V. 272) das Verhältnis mitgeteilt habe. Dies können wir, meine ich, aus V. 355 schliessen, wo Demea voll Verzweiflung ausruft, dass auch Ctesipho, wie er jetzt gehört, am Raub Teil genommen habe. Aber bei Terenz ist ja Ctesipho während des Raubes auf dem Lande und kommt erst V. 252 daher. Und es wäre vollkommen unerklärlich, warum Terenz Demea ein falsches Gerücht von der Teilnahme des Ctesipho am Raube hören lassen sollte; so viel mer

klärlicher, da es späterhin gar keine Rolle spielt, ja Demea sogar die ganze Sache zu vergessen scheint. Also ist wohl V. 355 aus Menander; und beweist, dass bei ihm Ctesipho wirklich am Raub Teil genommen hat. Wir können dies auch aus einer anderen Stelle folgern. In V. 252 kommt Ctesipho vom Lande her. Schon ehe er auf die Bühne getreten ist, ruft Syrus aus: *laetus est de amica*, und in V. 254 zeigt die Rede Ctesiphos, dass Syrus Recht gehabt hat. Wie weiss aber Ctesipho überhaupt von dem Gelingen des Raubs? Und noch mehr, wie kann Syrus wissen, dass Ctesipho die Sache erfahren habe? Man könnte ja vermuten, dass Ctesipho eben so wie Demea das Gerücht in der Stadt gehört habe. Aber der bestimmten dramatischen Technik gemäss musste doch den Zuschauern wenigstens mit einigen Worten erläutert werden, wie es geschehen ist. Syrus betrachtet es aber als vollkommen sicher, dass Ctesipho von der ganzen Sache weiss, und Ctesipho erkündigt sich gar nicht nach dem Verlauf. Dies alles scheint mir mit ziemlicher Bestimmtheit darauf hinzudeuten, dass bei Menander Ctesipho wirklich an dem Raube Teil genommen hat, obschon natürlich Aeschinus dabei die Hauptperson gewesen war. Vielleicht gab eben der Umstand, dass Demea den Ctesipho am Morgen nicht bei sich gefunden, bei Menander dem Demea Anlass, sich so früh in die Stadt zu begeben (vgl. V. 526 *Nunc ubi me illic non uidebit, iam huc recurret, sat scio);* denn bei Terenz ist — was zwar an und für sich nicht anstössig ist — im ganzen Drama nicht angegeben, warum Demea überhaupt nach der Stadt gekommen sei. Dass dann auch bei dem Menandrischen Demea

jeder andere Gedanke bei der Nachricht von dem Verhalten des anderen Sohnes in den Hintergrund tritt, erklärt sich aus dem Charakter des Demea.

In dem Menandrischen Stück sind wohl also die beiden Söhne nachts bei dem Gelage zusammen gewesen, und haben dann beide den Raub schon in aller Frühe vorgenommen.

Nach dem Monolog des Micio tritt Demea ein. Zum Gespräche der beiden Brüder bemerke ich nur, dass wir m. E. Donats Worte zu V. 89 *alienas: quia si lenonis diceret, parua res videretur* — denen Dziatzko beizustimmen scheint — wohl kaum als richtig betrachten dürfen. Noch hat Demea nur das ganz allgemeine Gerücht gehört; vorsätzlich hat der Alte die Thatsache schwerlich übertrieben; übrigens ist wohl für ihn die eine Sache beinahe ebenso abscheulich wie die andere. — Vor allem mögen wir uns natürlich hüten, die Verwendung des Wortes *mulierem* in irgend welcher Beziehung zu V. 194 (siehe unten) zu stellen.

Im 2:ten Akte geht der Raub der Dirne vor den Augen der Zuschauer vor sich. Die ungeschickte Kontamination dieser Scene geht teils aus der fehlerhaften Zeit hervor — denn der Raub ist ja eigentlich längst geschehen — teils aus dem Umstande, dass der Sklave Parmeno nicht mehr im Drama vorkommt, was gegen die Praxis ist. Dies bemerkt richtig Dziatzko Einl. p. 11, Anm. 2. Auch zieht er aus V. 193 *Neque uendundam censeo, Qua liberast; nam ego liberali illam adsero causa mana* den richtigen Schluss, dass bei Diphilos die *meretrix* eine freigeborene Athenerin gewesen sei. Die entgegengesetzte Ansicht von G.

Regel [1]), dass sich die betreffenden Worte des Aeschinus als eine keck ersonnene Lüge auffassen lassen, ist kaum richtig [2]). Denn in II, 2 — wo Terenz wieder dem Menander gefolgt ist, wie sich teils aus dem von Donat zu V. 199 angeführten Menandrischen Fragment (Dz. Einl. p. 10), teils aus dem Auftreten des neuen Sklaven Syrus ergiebt — wird das Motiv von der Freigeborenheit des Mädchens nicht mehr benützt, sondern hier wird ein ganz neues Motiv eingeführt, nämlich die bevorstehende Abreise des Samnios nach Cypern. Auch hieraus kann man den Schluss ziehen, dass II, 1 (V. 196) dem Diphilos entnommen, dagegen II, 2 mit der Erfindung der Reise nach Cypern rein Menandrisch sei.

In Akt III, V. 347 erwähnt Sostrata einen Ring, den Aeschinus verloren haben soll. Dieses Motiv ist während des ganzen Stückes vollkommen ohne Bedeutung: und doch war es nicht nur undramatisch, sondern verstiess auch gegen die feste Praxis der Komödie, dass ein solcher Zug ohne Nützen eingeführt würde. Recht deutlich tritt das eigentümliche darin durch das Wort *amiserat* — nicht *dederat!* — hervor; demnach kann dieser Zug nicht einmal eingeführt wor-

[1] G. Regel, Ter. im Verh. zu seinen griech. Orig., Wetzler 1884, p. 7.

[2]) Dagegen ist Regel (p. 8) im Recht, wenn er gegen den voreiligen Schluss des Dziatzko (Einl. p. 4) auftritt, dass wir aus V. 940 *promisi ego illis* schliessen können, Aeschinus habe in dem griechischen Stücke wirklich vorher ein solches Versprechen gegeben. Hier denke ich mir wirklich «eine keck ersonnene Lüge»; denn diese unverwegene Lüge des Aeschinus muss doch auf die Zuschauer, die ja wussten, dass die ganze Sache erst jetzt ausgesonnen und aus der Sinnesänderung des Demea hervorgegangen war, einen überaus komischen Effekt gehabt haben.

den sein, um die ehemalige Treue des Aeschinus noch mehr zu beweisen. So ist es wohl doch sehr glaublich, dass bei Menander der Ring für die Ökonomie ausgenützt wurde; wie aber dies geschehen ist, ist natürlicher Weise schwer zu bestimmen. Eine grosse Rolle kann dieses Moment wohl kaum gespielt haben. Vielleicht war es eingeführt, um den Bruder der Sostrata von dem wahren Verhältnisse zu überzeugen. — es wäre wohl doch erklärlich, dass ein Bruder (mehr als ein Verwandter) durch seine Unkenntnis des Verhältnisses überrascht wird und eben deswegen einen handgreiflichen Beweis verlangt.

Kommt so die von prächtigem Humor sprudelnde Scene, wo Demea und Syrus sich mit einander unterhalten. Vielleicht gehört hierher das noch nicht eingepasste Fragment 11

θεός ἐστι τοῖς χρηστοῖς ἀεὶ
ὁ νοῦς γάρ. ὡς ἔοικεν, ὦ τοιοῦτοι.

Zwar ist der Inhalt solcher Worte sonst ganz einfach als Ausdruck für die Lebensweisheit des Menander zu betrachten, vgl das Menandrische ὁ νοῦς γὰρ ἑκάστου ἐστὶν ἐν ἑκάστῳ θεός (Mon. 434), mit welcher Sentenz Blaydes adv. in com. p. 226 das vollkommen gleichlautende Euripideische fr. 1007 N. vergleicht. Aber für unsere Stelle beweist wohl das ὦ τοιοῦτοι (ὦ τοιοῦτε?), dass die Worte ironisch zu fassen sind. Und so passen sie nicht schlecht in den Mund des Syrus, der den Demea aus verstellter Bewunderung arg verhöhnt (vgl. V. 769).

Übrigens ist es beachtenswert, dass in diesem Akt (V. 388) Demea zum ersten Mal von der *psaltria* spricht. Da diese Benennung vorher nicht vorkommt,

und weder Demea noch die Zuschauer über den Charakter der *meretrix* als *psaltria* aufgeklärt sind, ist die Annahme natürlich, dass dies bei Menander in einer von Terenz (wohl infolge der Kontamination) ausgelassenen Scene (= II, 1?) zuerst erwähnt ist, dass aber Terenz späterhin aus Nachlässigkeit versäumt, die gebührende Mitteilung davon anderswo anzubringen.

In V. 506 tritt Hegio nach Sostrata herein. Schon in V. 511, nach dem kurzen Monolog des Demea, kehrt er wieder zurück; während dieser Zeit muss er wohl doch sowohl die Sostrata seiner Unterstützung versichert wie auch das Gespräch mit Demea erwähnt haben. Natürlich braucht der eilige Verlauf der Sache in einer Komödie an und für sich keinen Anstoss zu erregen, aber es scheint mir nicht unmöglich, dass hier Terenz, wie nicht selten, *brevitati consuluit*, und dass hier bei Menander Hegio und Sostrata einige Repliken mit einander gewechselt haben, weil eben einem solchen Gespräch das fragm. 4, das man jetzt, obschon mit berechtigtem Zweifel, mit 3. 2, 55 zusammenstellt, am besten eingefügt werden könnte. Das Fragment lautet so:

ἔργον εὑρεῖν συγγενῆ
πένητός ἐστιν· οὐδὲ εἷς γὰρ ὁμολογεῖ
αὐτῷ προσήκειν τὸν βοηθεῖας τινὸς
δεόμενον· αἰτεῖσθαι γὰρ ἅμα τι προσδοκᾷ.

Diese Worte scheinen mir nicht recht in den Mund der Sostrata zu passen, ehe sie noch weiss, ob Hegio ihr helfen will oder nicht. Viel natürlicher lauten sie unmittelbar nachdem Hegio ihr seine Hülfe versprochen hat. Doch lassen sich natürlich beide Auffassungen verteidigen.

In diesem Zusammenhang bespreche ich auch fr. 6:

πρὸς ἅπαντα δειλὸν ὁ πένης ἐστὶ γάρ
καὶ πάντας αὐτὸν καταῤῥονεῖν ὑπολαμβάνει
ὁ γὰρ μετρίως πράττων περιπαλέστερον
ἅπαντα τἀνιαρά. λαμπρία, φέρει.

Personarum nomina mutata esse cognoscitur ex fr. 6, id si totum Adelphorum est (Kock p. 3). Cobet hat die Vermutung ausgesprochen, wir hätten hier zwei Fragmente aus zwei verschiedenen Dramen. Und wir müssen wirklich zugestehen, dass man sich kaum diese Verse als von einer Person gesprochen denken kann. Man möchte beinah glauben, es liege eine Dublette vor: γὰρ—γὰρ, ἅπαντα—ἅπαντα, ὁ πένης—ὁ μετρίως πράττων. Aber auch eine andere Annahme als die von Cobet vorgeschlagene scheint mir möglich. Sehen wir die Verse an, finden wir, dass zwar der Inhalt der beiden Aussagen einander sehr analog ist, dass jedoch die zweite durchgehend mildere Ausdrücke sich bedient. Für ὁ πένης ist das euphemistische ὁ μετρίως πράττων gewählt, für das persönliche πάντας (V. 2, nebst ἅπαντα V. 1) steht nur das neutrale ἅπαντα τἀνιαρά mit einer Verallgemeinerung, wodurch die Schärfe des vorausgehenden Ausdruckes gemildert wird; auch die Komparativform περιπαλέστερον deutet darauf hin. Einer und derselben Person können die vier Verse m. E. kaum zugeschrieben werden, aber ebenso nahe wie die Cobet'sche Vermutung, sie gehören zwei verschiedenen Dramen, liegt diejenige, dass sie von zwei verschiedenen Personen gesprochen werden. Hegio spricht, seiner Natur vollkommen gemäss, die zwei ersten Verse etwas derb aus,

der feine, elegante Micio stimmt ihm bei (*et recte et uerum dicis*», Ad. V. 609), mildert aber wesentlich den Ausdruck. Auch das Einschieben des Namens des Angeredeten, Λαμπρία, passt besser in eine solche halb zustimmende, halb mildernde und mässigende Antwort, als wenn wir uns die Verse von einer Person ausgesprochen denken. Wenn diese Vermutung richtig ist, brauchen wir wegen dieses Fragments eine von Terenz vorgenommene allgemeine Änderung der Namen in diesem Drama nicht anzunehmen: dann wäre es nämlich eben der Hegio, der bei Menander Lampria hiess, und dass Terenz dessen Namen verändert, könnte ja leicht darin seine Erklärung finden, dass der Beschützer der Sostrata bei Menander ein Bruder, bei Terenz ein Verwandter derselben war.

REGISTER

Aischylos, Penteus . . . . . I 22 Anm. 2.
Euripides, deux ex machina . . . . . I 70 f.
Alkestis, eine Tragödie . . . . . I 37 f.
Charakter des Admetos . . . . . I 46 f.
Bakchen, Tendenz . . . . . I 20 f.
Elektra, Verhältnis zum Sophokleischen . . . I 119 f.
Helena, Quellen . . . . . I 103 f.
Herakliden . . . . . I 90 f.
Hiketiden . . . . . I 95 f.
V. 194. 495 interpoliert . . . . . I 98 Anm.
Hippolytos I u. II . . . . . I 134 f.
Iphigeneia Taur., Zeit der Aufführung . . . I 118 f.
Überarbeitung . . . . . I 163 f.
Ion, Prolog . . . . . I 141 f.
Orestes . . . . . I 54 f.
Troaden, Prolog . . . . . I 144 f.
Phönissen, Schluss . . . . . I 148 f.
Herodotos II, 112 . . . . . I 104 f.
Menander, Andria u. Perinthia . . . . . M *) 9 f.
Eunuchos u. Kolax . . . . . M. 12 f.
Adelphoi . . . . . M. 16 f.
fragm. 4 . . . . . M. 22
fragm. 6 . . . . . M. 23
fragm. 11 . . . . . M. 21

*) M. = Miscellen

Seneca, Herc. Fur. 520—523 interpoliert . . . . . II 41 f.
Troaden . . . . . II 79 f.
Troaden 371—408 . . . . . II 42 f.
Phönissen . . . . . II 63 f.
Sophokles, Elektra . . . . . I 119 f.
Stesichoros, Palinodie . . . . . I 104 f.
Terentius, Adelphoe . . . . . M. 16 f.
Andria . . . . . M. 9 f.
Eunuchus . . . . . M. 12 f.

228258

LaCl Lindskog, Claes
L Studien sum antiken Drama. Vol.1-2.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU